

N. S. a. XV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1962

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1962

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Prof. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. XV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1962

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

S. SANTANGELO. Un preteso canto di crociata di Jaufré Rudel	pag. 137
F. FIGURELLI. I quattro sermoni manzoniani	» 148
M. MARIANELLI. Appunti su Novalis II.	» 164

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

M. MARIANELLI. Preludio a Yvan Goll	» 210
U. C. FISCHER. Il rapporto fra protagonista e antagonista come elemento di struttura di due racconti kafkiani	» 228

NOTE E DISCUSSIONI

G. GIARRIZZO. Illuminismo e storiografia: presupposti metodici di nuovi temi di ricerca	» 237
C. MUSUMARRA. Il IV Congresso internazionale di studi di lingua e letteratura italiana	» 246
RASSEGNA di libri di Filologia classica a cura di QUINTINO CATAUDELLA	» 254
RECENSIONI a cura di S. L. ACNELLO, R. ANASTASI, G. GARCALLO, C. MUSUMARRA, G. RIZZA	» 300

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 214-241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE

E, FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1962



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1962

SOMMARIO DELL'ANNATA 1962

STUDI E SAGGI

FIGURELLI, FERNANDO. Introduzione alla cantica del Purgatorio . . .	pag. 1
FIGURELLI, FERNANDO. I quattro sermoni manzoniani . . .	» 148
MARIANELLI, MARIANELLO. Appunti su Novalis. I.	» 23
MARIANELLI, MARIANELLO. Appunti su Novalis. II.	» 164
SANTANGELO, SALVATORE. Un preteso canto di crociata di Jaufré Rudel . .	» 137

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

BRUNELLI, GIUSEPPE ANTONIO. Pierre de Ronsar e Louise Labé . . .	» 76
FISCHER, UVE CHRISTIAN. Il rapporto fra protagonista e antagonista come elemento di struttura di due racconti kafkiani	» 228
MARIANELLI, MARIANELLO. Preludio a Yvan Goll.	» 210

NOTE E DISCUSSIONI

CASSARÀ, ANTONINO. Mario Rapisardi nel cinquantenario della morte . .	» 90
GIARRIZZO, GIUSEPPE. Illuminismo e storiografia: presupposti metodici di nuovi temi di ricerca	» 237
MARIANELLI, MARIANELLO. Mittner confessore dell'Issione moderno . .	» 102
MUSUMARRA, CARMELO. Il IV Congresso internazionale di studi di lingua e letteratura italiana	» 246
SPADARO, GIUSEPPE. Una grammatica neo-ellenica	» 110

RASSEGNE

RASSEGNA di libri di Filologia classica, a cura di Q. CATAUDELLA . . .	» 254
--	-------

RECENSIONI	pagg. 123 e 300
----------------------	-----------------

UN PRETESO CANTO DI CROCIATA DI JAUFRÉ RUDEL

E' la canzone iniziata dal verso *Lanquan li jorn son lonc en mai*, che è stata oggetto di un attento e complesso esame da parte di Rita Lejeune¹. La quale, dopo avere criticato l'edizione del Jeanroy², e avere mostrato la debolezza dei suoi fondamenti, dà una sua edizione ispirata da criterii diversi, e sostiene che si tratta di una « canzone di amore e di crociata ». Sebbene questa tesi abbia trovato un critico benevolo³, io sono del tutto contrario, pur riconoscendo la bontà di qualche particolare.

Cominciamo con la critica del testo. La canzone è data da ben 15 manoscritti, il che attesta la sua grande diffusione, e fa intuire una tradizione complicata, con collazioni, correzioni, contaminazioni che è difficile determinare, specialmente se si guarda al vario ordine delle strofe e al gran numero di varianti. Il Jeanroy si fondò specialmente sul ms. C, pur correggendolo molte volte, la Lejeune invece pone a fondamento della sua edizione il ms. B. Non sono d'accordo nè con l'uno nè con l'altra. E' un andazzo putroppo comune nella critica dei testi, la via più comoda, che rinuncia all'apporto di preziosi elementi che possono offrire i mss. trascurati. Per l'ortografia, lo ammetto anch'io, si può tener per base un manoscritto autorevole, ma per la lezione, per il numero e per l'ordine delle strofe, si deve tener conto di tutti i mss., sia pure valutandoli secondo il posto che hanno nella loro genealogia.

Nè il Jeanroy, nè la Lejeune tengono conto della genealogia dei canzonieri provenzali che tentò di determinare il Gröber⁴,

¹ *La chanson de l'« amour de loin » de Jaufré Rudel Lanquan li jorn son lonc en mai*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, pag. 403.

² *Les chansons de Jaufré Rudel*², Parigi 1924, pag. 12: l'edizione è riprodotta dalla Lejeune.

³ J. CLUZEL, in *Cahiers de civilisation médiévale*, III, 363.

⁴ *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in *Romanischen Studien*, II, 337 sgg.

e che io ritoccai in parte ⁵. Ma ammettiamo per dimostrato che i più autorevoli mss. contenenti la nostra canzone siano C, che ci dà tutte e sette le strofe, e AB che oltre alle sette strofe ci danno anche una tornada. Dubito intanto che questa tornada sia autentica, perchè non aggiunge nulla alla canzone, e anzi pare una variante degli ultimi tre versi della str. VII. Si osservi:

- 47 Mas so qu'ieu volh m'es tant ahis ⁶,
 qu'enaissi m fadet mos pairis
 qu'ieu ames e non fos amatz;
 50 Mas so qu'ieu volh m'es tant ahis!
 totz sia maudit lo pairis
 que m fadet qu'ieu non fos amatz;

ed io sospetto che il compilatore di C abbia soppresso la tornada perchè non la credette autentica.

D'altra parte contro C possono bensì opporsi AB; ma la Lejeune sceglie il solo B, perchè ha delle lezioni che le sembrano opportune per la sua tesi. Ora, che B sia un manoscritto importante, contro l'opinione del Jeanroy, per me non c'è dubbio; ma che sia più autorevole di A io nego risolutamente. La Lejeune rileva che B è del sec. XIII e A della fine dello stesso secolo, che il primo è stato scritto in Provenza e l'altro in Italia; ma ciò non dice nulla: noi siamo in grado di ricostruire il loro originale comune, del quale A fu più fedele riproduttore, B fece un estratto. Lo dimostra il Gröber, il quale anche mette in chiaro la parentela dei 5 ms. A B D I K, e il carattere di arcaicità dei mss. A D I K che danno il primo posto a P. d'Alvernia, contro B che lo dà a Giraldo de Bornelh ⁷. Dunque non solo B non è da preferire ad A, ma di regola ha meno valore critico quando la sua lezione non è confermata dai mss. affini D I K, la quale fino a prova contraria va considerata come deviazione solitaria. D'altra parte la Lejeune, per diminuire l'autorità di C, rispetto a quella di B, rileva, esattamente, che il trascrittore

⁵ Dante e i trovatori provenzali ², Catania 1959, pag. 30 sgg.

⁶ V. nota al testo.

⁷ Op. cit., pagg. 459 sgg., 462 sgg. Per i rapporti tra A e B si veda anche DE LOLLIS in *Studi di filologia romanza*, III, pag. III sgg.

di C è un compilatore istruito; ma non è da meno il compilatore di B, che cambia l'ordine dei poeti della sua fonte, seguendo il più recente primato del trovatore limosino.

* * *

In ogni modo esaminiamo le lezioni di B che la Lejeune vorrebbe preferire a quelle degli altri mss. (per comodità del lettore mi riferisco all'edizione Jeanroy):

str. III v. 16 *l'amor de lonh* B E, *l'alberc de l.* A I K D W R S e,
l'ostal de l. C M S^a a

IV » 26 *portz* A B a, *pas* C M R S W e

La prima variante, condivisa da E, se anche fosse l'unica esatta, non avrebbe alcun valore per gli effetti che si vorrebbero conseguire. La L. espone un quadro, dal quale dovrebbe risultare l'anomalia di quell'*alberc de lonh*. E' noto che il poeta, per esprimere l'idea ricorrente della lontananza del suo amore, fa finire i versi 2 e 4 di ciascuna strofa con la parola *lonh*. Difatti si osservi:

str. I v. 2 *auzelz de lonh*
» 4 *amor de lonh*
» II » 2 *amor de lonh*
» 4 *m'es de lonh*
» III » 2 *alberc de lonh*
» 4 *suy de lonh*
» IV » 2 *amor de lonh*
» 4 *terras lonh*
» V » 2 *amor de lonh*
» 4 *pres ni lonh*
» VI » 2 *amor de lonh*
» 4 *amor de lonh*
» VII » 2 *amor de lonh*
» 4 *amor de lonh*

In che consisterebbe l'anomalia di III, 2 *alberc de lonh* e la necessità di scartarla? La Lejeune vorrebbe che *amor de lonh* fosse anche nella str. III: pretesa ardita, perchè il poeta, sebbene per 8 volte adoperi *amor de lonh*, è evidente che non se

n'è fatto una regola, nel senso che tutta la frase dovesse ripetersi, nè in entrambi i versi secondo e quarto di ciascuna strofe, nè nel solo secondo, nè nel solo quarto. Dunque in III, 2 la lezione di B E non è da accettare, anzi da ripudiare, giacchè si rivela facile glossa avvenuta indipendentemente nei due manoscritti e suggerita da *amor de lonh*, che per 8 volte si ha nelle altre strofe. Nè è esatto dire che *amor de lonh* sia lectio difficilior rispetto alle altre. La lez. *alberc de lonh* invece si rivela esatta e attendibile perchè condivisa da tutti gli altri mss., compresi C M S^a a i quali hanno *ostal*, glossa di *alberc*. Se mai, si potrebbe pensare di dare la preferenza a *ostal* di fronte a *alberc*; ma ciò mi sembra molto difficile, non solo per il numero degli altri mss., ma perchè fra questi solo A D I K sono imparentati, gli altri sono lontani. Del resto il contesto della canzone lo conferma: il poeta dice:

Be'm parra jois quan li querrai,
per amor Dieu, l'*alberc* de lonh,
e s'a lies platz, *albergarai*
pres de lieis, etc.

Vedremo più in là che il poeta immagina di travestirsi da pellegrino e di domandare alla donna ospitalità *per amor Dieu*, cioè con la formula evangelica con la quale il povero chiede la elemosina al ricco. Che significato avrebbe qui chiedere alla donna l'*amor de lonh per amor Dieu*?

Passiamo alla lezione *portz*. Non ha grande importanza che essa sia condivisa da A B a, perchè sono codici imparentati⁸, laddove la lezione *pas* è data anche da mss. indipendenti e lontani. Nondimeno io preferirei *portz* per altre ragioni. Secondo la Lejeune *portz* significherebbe « porti di mare », e si avrebbe un argomento in favore dell'idea di un viaggio marittimo del poeta in Oriente: ma *portz* non significa soltanto questo: può valere anche « valico, stretta, passaggio nelle montagne », così come in francese antico; significato che io vedrei qui e che spiegherebbe *pas*. Difatti, poichè *portz* e *pas* avrebbero press'a poco lo stesso significato, si può desumere che *pas* sia glossa di *portz*,

⁸ a deriva dalla fonte di AB: cfr. GRÖBER, op. cit., pag. 504 sgg.

lectio difficilior, col significato di « passaggi terrestri, valichi ». Ciò del resto è confermato dal contesto:

... trop son nostras terras lonh,
assatz i a portz e camis,

giacchè *nostras terras* indicano i luoghi in cui abitano il poeta e l'amata, e sono terre lontane fra loro, senza riferimento all'Oriente, che non c'entra per nulla.

Altro debole argomento per un supposto viaggio del poeta in Oriente è cavato dai versi 34-5:

Tant es sos pretz vrais e fis,
que lai el reng dels Sarrazis
fos ieu per lieis chaitius clamatz!

L'amante che per una donna tanto pregiata dichiara che sarebbe disposto a farsi prendere prigioniero là nel regno dei Saraceni, fa pensare necessariamente a un viaggio in Terra Santa per combattere i Saraceni? Il Paris giustamente lo nega: « c'est — dice — une simple manière de parler, qui n'implique aucune intention d'aller dans leur pays »⁹. Replica la Lejeune che quelli erano i tempi in cui si preparava la seconda crociata; ma è proprio sicuro che la canzone sia stata composta in quei tempi? e se fosse stata composta prima? Comunque, Saraceni erano solo in Oriente? Ce n'erano anche, e molti, in Spagna, ove lo stato di guerra era continuo. Nel 1130 gli Almoravidi, indeboliti dalla ribellione degli Almoadi d'Africa, perdono Saragozza, e la guerra continua, anche per l'invasione (1147) della Spagna da parte degli Almoadi. A queste guerre parteciparono anche i Francesi, fra i quali vanno ricordati il borgognone Alfonso conte e poi re di Portogallo, e il normanno Rotrou II di Perche conquistatore della Navarra. In queste condizioni, che a J. Rudel non potevano essere ignote, egli poteva riferirsi piuttosto ai vicini Saraceni di Spagna, anzichè ai lontani di Oriente; senza dire che un crociato, quale la Lejeune s'immagina il poe-

⁹ *Jaufré Rudel*, in *Mélanges de littérature française du moyen-âge*, ed ROCQUES, Parigi 1912, pag. 522.

ta, avrebbe potuto — come sacrificio — pensare, anzichè alla prigionia, alla morte in battaglia.

Ma risulta veramente che si tratti di un crociato? Ecco i versi 12-14 che sono per la Lejeune il suo più forte argomento:

Ai! car me fos lai pelegris,
si que mos fustz e mos tapis
fos pels sieus bels huiels remiratz!

La Lejeune è sicura che *pelegris* qui significhi « crociato », e che il *fustz* e il *tapis* siano il suo conveniente corredo: e difatti essa documenta la identificazione di *tapis* col « tappeto di lusso » o con la *pera* che vestivano i crociati; e non nego che queste citazioni abbiano una certa apparenza di attendibilità. Ciò non toglie però che alle tre parole si possa dare anche significati diversi e spiegare: « pellegrino per devozione, vestito di schiavina o comunque travestito, e portante il bordone ». E cito a mia volta un passo del *Coronement Loois*. Guglielmo, che sta accorrendo in Francia in aiuto di Luigi,

en mi sa veie encontre un pelerin,
l'escharpe al col, el poing le fust fraignin;
ainz ne veistes tant gaillart pelerin,
blanche ot la barbe come flor en avril. (vv. 1453-56)

Qui non si può trattare di un crociato, ma di un vero e proprio pellegrino, che veste l'abito tradizionale, la sacca da viaggio o la schiavina, e ha in mano il bordone. Se poi si tiene conto che la parola *tapis* non può significare « tappeto », o altro vestimento di parata, giacchè si tratta di *tapins* e non di *tapitz*, e perciò probabilmente significa « abito da travestimento »¹⁰, si vede che l'argomentazione della Lejeune è quindi molto debole. E si può quindi accogliere l'interpretazione del Paris, il quale ricorda opportunamente il travestimento di Tristano che va a trovare Isotta, e aggiunge che per J. Rudel si tratta di un immaginario pellegrinaggio a S. Jacopo, che gli permetterà di

¹⁰ Il PARIS, op. cit., pag. 521, rilevò esattamente che tutte le rime *-is* della canzone equivalgono a *i[n]*s.

vedere la donna lontana. E io aggiungerei che l'idea del pellegrinaggio non è nuova in J. Rudel: anche nella poesia *No sap chantar*, che forse è la più antica, sono questi versi, dati dall'autorevole ms. C ed erroneamente ritenuti apocrifi ¹¹:

un'amor lonhdana m'auci
e 'l dous dezirs propdas m'esta,
e quan m'albir qu'eu men an la
en forma d'un bon pellegrin, etc.

Nondimeno, se per l'interpretazione letterale potesse rimanere qualche incertezza, essa scompare — io credo — quando si guardi al contesto della poesia.

Esaminiamo l'ordinamento delle strofe, dato in vario modo dai codici, e che io darei in maniera diversa, sia dal Jeanroy, sia dalla Lejeune. Sulle strofe I...VI.-VII (VIII) non si hanno dubbi: tutti i mss. danno il primo posto alla I, e gli ultimi posti, quando le contengono, alle altre; fanno eccezione soltanto M ed S^a che hanno tradizioni confuse e diverse nei due mss, e come tali poco attendibili ¹². Al secondo posto va la strofe V — e qui mi accosto alla Lejeune — non perchè tale posto ha in B, ma perchè lo ha in A B D E I K S S^a, mss. non tutti imparentati ¹³. Rimangono le strofe II. III. IV le quali hanno quest'ordine, secondo me giusto, in C e, confermato in parte da R (I-II, manca III), da W a (II. III), M S W (III-IV), S e (IV-VI), mentre è capovolto (IV. III. II) in A B, senza conferma da parte di nessun altro ms., neanche degli affini D I K a.

Supponiamo però che l'ordine esatto sia quello di A B ed esatta l'interpretazione della Lejeune: il poeta direbbe dapprima (IV) che partirà « iratz e gauzens » quando avrà visto la donna amata. Dove la vedrà? in Oriente? Così parrebbe, giacchè, secondo la L., il poeta direbbe la stessa cosa nella canz. *Quan lo rossignols* — questa sì canzone di amore e di crociata —;

¹¹ Vedili in JEANROY, op. cit., pag. 33; e cfr. ciò che a favore dell'autenticità ho detto in *L'amore lontano di J. R.*, ora in *Saggi critici* (Istituto di filologia romanza di Roma) Modena 1959, pag. 108, n. 60.

¹² La LEJEUNE ripete dal JEANROY che S^a ha un ordinamento ove erroneamente V appare tre volte; ma io ora non so rimediare.

¹³ Anche lo STIMMING (*Der Troubadour J. R., sein Leben u. seine Werke*, Kiel 1873, pag. 70) pose al secondo posto la V Jeanroy.

ma ciò non è neanche esatto, giacchè in questa canzone il poeta è *alegre*, non già *iratz* e *gauzens*, e neanche *iratz* e *dolen*, come danno altri mss. E se l'ha vista in Oriente, partirà verso dove? Poi il poeta supporrebbe (III) di chiederle dapprima amore e poi ospitalità, e di avere con lei una dolce conversazione; infine (II) si raccomanderebbe a Dio perchè possa vedere la donna, vestito della divisa di crociato. E' un guazzabuglio, per giustificare il quale non ci voleva meno dell'abilità della Lejeune; ma le sottigliezze, sue e di altri che chiama in soccorso, confondono il lettore anzichè convincerlo.

Si guardi ora all'ordine di C e , M S W a nell'interpretazione comune: nella str. II il poeta spera che Dio gli faccia vedere l'oggetto del suo amore lontano, ma il piacere di questa speranza è superato dalla constatazione dolorosa della lontananza; e allora immagina di travestirsi da pellegrino col suo *fust* e il suo *tapin*; in questa condizione andrà da lei, (III) le chiederà ospitalità per amore di Dio, e ottenutala, gioirà della bella conversazione; (IV) dovrà poi allontanarsene triste e insieme felice; ma tutto ciò non è che sogno; la realtà è che la donna è molto lontana ed egli non sa indovinare che cosa lo potrebbe aiutare, e si rassegna alla volontà di Dio. Qui tutto procede naturalmente: il travestimento, l'ospitalità, la conversazione con l'amata, la felicità di averla avuta vicina e il dolore di doverla lasciare, e infine il ritorno alla realtà e la rassegnazione. D'altra parte queste tre strofe in quest'ordine legano bene con la precedente (V) e con la seguente (VI). Nella V il poeta ha detto che l'unico amore che potrebbe farlo felice è quello della donna lontana, della quale non c'è pari in tutto il mondo, e per la quale sarebbe capace di qualunque sacrificio, anche quello di farsi prendere prigioniero dai Saraceni; e nella II immagina il travestimento da pellegrino, che potrebbe condurre proprio alla prigionia. La VI a sua volta riprende il pensiero di Dio dall'ultimo verso della IV, e poichè quest'amore da lontano è stato determinato da Dio, autore di tutto, spera che Dio gli dia la possibilità di vedere da vicino la donna lontana in luogo opportuno, e quella stanza rurale, dove sarà ospitato da pellegrino, gli sembrerà per sempre un vero e proprio palazzo.

Ecco dunque come, utilizzando i vari manoscritti, restituirei la canzone di cui mi sono occupato (il numero delle strofe

è quello del Jeanroy):

I Lanquan li jorn son lonc en mai,
 m'es bels dous chans d'auzels de lonh, ¹⁴
 e quant me sui partitz de lai
 remembra'm d'un'amor de lonh:
 vauc de talan embronces e clis,
 si que chans ni flors d'albispis
 no'm val ¹⁵ plus que l'iverns gelatz.

V Ja mais d'amor no'm jauzirai
 si no'm jau d'est'amor de lonh,
 que gensor ni melhor non sai
 ves nulla part, ni pres ni lonh;
 tant es sos pretz verais e fis,
 que lai el reng dels Sarrazis
 fos ieu per lieis chaitius clamatz!

II Ben tenc lo Senhor per vrai
 per qu'ieu veirai l'amor de lonh;
 mas per un ben que m'en eschai,
 n'ai dos mals, quar tant m'es de lonh.
 Ai! car me fos lai pelegris,
 si que mos fustz e mos tapis ¹⁶
 fos pels sieus bels huels remiratz!

III Bem parra jois quan li querrai,
 per amor Dieu, l'alberc de lonh;
 e, s'a lieis platz, albergarai
 pres de lieis, si be'm sui de lonh:
 adoncs parra 'l parlamens fis,
 quan drutz loindas er tant vezis
 qu'ab cortes ginh jauzis solatz ¹⁷.

¹⁴ « uccelli che vengono da lontano, migratori ».

¹⁵ *val* è in *M R S S^a W a* e (*valon* C) ed è lectio difficilior rispetto a *platz* degli altri mss.

¹⁶ *tapis* = *tapi[n]s* significa « abito da travestimento », cfr. n. 10.

¹⁷ *ginh*, dato da C, anche per la Lejeune è la parola difficile diversamente glossata dagli altri mss.; *cortes* è in *C M S^a W a e* : per ciò bisogna seguire C anche per il resto: *jauzis* è dato da CMe.

- IV Iratz e gauzens m'en partrai,
 quan veirai cest'amor de lonh;
 mas non sai quoras la veirai,
 car trop son nostras terras lonh,
 assatz i a portz ¹⁸ e camis;
 e per aisso non sui devis ¹⁹,
 mas tot sia cum a Dieu platz!
- VI Dieus que fetz tot quant ve ni vai,
 e fermet cest'amor de lonh ²⁰,
 mi don poder, que cor ieu n'ai,
 qu'en breu remir l'amor de lonh ²¹
 veraiamen en luocs aizis,
 si que la cambra els jardis ²²
 mi resembles totz temps palatz.
- VII Ver ditz qui m'apella lechai
 ni deziron ²³ d'amor de lonh,
 car nuls autres jois tan no'm plai
 cum jauzimens d'amor de lonh;
 mas so qu'ieu vuolh m'es tant ahis ²⁴,
 qu'einaissim fadet mos pairis
 qu'ieu ames e non fos amatz!
- VIII (Mas so qu'ieu vuolh m'es tant ahis!
 totz sia mauditz lo pairis
 que m fadet qu'ieu non fos amatz).

¹⁸ « passaggi, valichi ».

¹⁹ *devis* = *devi*[n]s, «indovino, presago », cfr. n. 10.

²⁰ *fermet*, sebbene dato solo da BM è lectio difficilior rispetto a *formet* degli altri mss. Intendo: « Dio che ispira tutti i pensieri che nascono e poi passano, ha fermato, fissato in me quello dell'amore lontano ».

²¹ *en breu* è lezione di ABa, *remir* di DEIKSS^a; *cest'amor* sarebbe inopportuna ripetizione del penultimo verso.

²² *els* è la lezione di C, che bisogna accettare, giacchè il verbo è singolare: la stanza, non il giardino, può parere un palazzo.

²³ *deziron* è lectio difficilior rispetto a *dezimos* o *deziran* degli altri mss.

²⁴ *tant ahis*, lezione di ABC (non dei soli AB), inopportunamente corretta dal JEAN-ROY in *atahis* qui e nella tornada, è stata giustamente restituita dalla Lejeune, che spiega « refusé ».

* * *

Chiudo con una nota personale. La Jejeune dichiara di convenire in parte con me, che ho ripreso e corroborato l'opinione del Monaci, secondo cui l'amore lontano di J. Rudel riguardava una donna di Francia, probabilmente Eleonora di Aquitania duchessa e regina.

Dichiaro a mia volta che per me nulla è più ambito del consenso, anche parziale, della insigne medievalista.

Essa probabilmente pensa a un'identificazione simile e promette di tornare sull'argomento. Confido che saprà sgombrare il campo della critica dalle chiacchiere fumogene che l'hanno oscurato.

Ma — mi perdoni la Lejeune — come può dire, fondandosi proprio sulla canz. *Lanquan li jorn*, che la donna lontana di Jaufré Rudel « è una donna di Francia che egli ha visto più volte e che si augura ardentemente di rivedere »?, quando dal testo risulta che il poeta non l'ha ancora vista, e non sa quando potrà vederla, e si raccomanda a Dio perchè gliela faccia vedere? Secondo me, questa è una delle tre — non più di tre — canzoni in cui si canta ancora l'amore di una donna lontana: nelle altre quattro la donna sarà vicina, comprensiva, e poi consenziente; e Jaufrè la lascerà quando il suo signore diretto (Guglielmo Tagliaferro) lo chiamerà alle armi per la crociata, lieto di poter rivedere laggiù la sua bella regina, che sembrava vicina alla resa, e andava anch'essa per altra via in Oriente.

La morte del poeta, avvenuta a Tripoli, generò poi nei paesi occitanici — dove si erano diffuse le tre prime canzoni — la leggenda della contessa di Tripoli.

SALVATORE SANTANGELO

I QUATTRO SERMONI MANZONIANI

1. Nei primi versi del carme *In morte di Carlo Imbonati*, facendosi storico di se stesso a venti anni, il Manzoni così riassume la sua precedente produzione poetica e così spiegava la preferenza data fino allora alla satira più che alla poesia lirica e amorosa :

Se mai più che d'Euterpe il furor santo
e d'Erato il sospiro, o dolce madre,
l'amaro ghigno di Talia mi piacque,
non è consiglio di maligno petto.
Nè nel mio secol sozzo io già vorrei
rimescolar la fetida bellezza
se un raggio in terra di virtù vedessi
cui sacrar la mia rima...

In questi versi intendeva, forse, esprimere anche un giudizio di valore comparativo sulle sue composizioni dando la preminenza, almeno per quantità se non pure per pregio, alla poesia ispirata all'amaro ghigno di Talia, rispetto alla quale infatti, anche se non estesa al *Trionfo della libertà* e al sonetto al Lomonaco (componimenti non certo satirici pur se analogamente ispirati alle colpe e agli errori umani passati e presenti), ben esigui appaiono i versi di argomento amoroso (il sonetto *Alla sua donna* e l'ode *Qual su le cinzie cime*) e generalmente lirici (i due sonetti rimanenti e l'idillio al Monti). Ma soprattutto volle dichiararvi il movente obbiettivo e psicologico, quasi a scagionarsi come d'una colpa dell'aver assunto materia così bassa: la realtà d'una condizione umana tanto abietta da non lasciar sopravvivere un solo raggio di virtù, e la conseguente indignazione per la « fetida belletta » del suo « secolo sozzo »

tanto avverso all'ideale etico vagheggiato dal giovane moralista. Stato d'animo, questo, ben trasparente in alcuni *sermoni*, e del quale è soprattutto interessante la lucida coscienza che ne ebbe il Manzoni non solo ora, nel carme, *a posteriori*, ma nel momento stesso della composizione dei *sermoni*, come appare negli ultimi trenta versi del sermone *Al Pagani*, che proprio per questo, pur essendo terzo nell'ordine della composizione secondo l'esplicita dichiarazione della lettera al Pagani del 24 marzo 1804 da Venezia ¹, si può assumere come ideale introduzione agli altri pel suo « render ragione perchè... scriva sempre satire »:

Or ti dirò perchè piuttosto io scelga
notar la plebe con sermon pedestre,
che far soggetto ai numeri sonanti
opre d'antichi eroi. Fatti e costumi
altri da quel ch'io veggia a me ritrosa
nega esprimer Talia...

Era dunque una sorta d'imposizione della coscienza morale offesa dalla realtà circostante, cui si piegava ogni altro interesse spirituale e la stessa ispirazione poetica. Se infatti la suggestione delle esaltanti memorie storiche e letterarie lo spingeva a cantare gli eroi plutarchei che popolavano il suo Pantheon spirituale, ecco subito sorgere per contrasto e soppiantarli la plebe corrotta ch'egli vedeva agitarsi sulla scena della vita, e ad essa, grottesca controfigura di quei grandi, convergere intenta l'anima del poeta, ferita in ogni aspirazione ideale.

Nell'acquisizione di questa coscienza, cioè nella consapevolezza di questo potente accamparsi di concreti interessi etici, che coincide del resto con la prima formulazione della poetica manzoniana, è da vedersi una delle maggiori novità dei *sermoni*, per altro verso poco dissimili, quanto a materia di vita spirituale, dal *Trionfo della libertà* e dal sonetto *A. F. Lomonaco*, anche se alla meditazione prevalentemente storica politica e civile ma già di impostazione morale del poemetto, si sostituisce ora una

¹ v. *Carteggio di A. Manzoni*, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano, 1912, I, pp. 7-10.

puntuale rassegna dei costumi della società contemporanea senza obliterare tuttavia il disordine politico e civile che loro era commisto. Altra novità è nella mutata espressione del sentimento morale, che nel *Trionfo* è di veemente rivolta, aspramente e cupamente violento, e perciò espresso con indignate rampogne, invettive e condanne, e nei *sermoni* filtrato attraverso l'ironia, affilato e appuntito nella satira.

È segno, questo, di evoluzione psicologica o effetto di nuovi propositi letterari? Mutamento della propria reazione morale di fronte alla vita o volontà di cimentarsi in un genere letterario a lungo ammirato in Orazio e nel Parini, suoi maestri ideali col Monti e con l'Alfieri, oltre che nell'Alfieri stesso?

Guardando ai sermoni *A Delia* e *A Trimalcione* dovremmo attenerci alla spiegazione letteraria, perchè l'indignazione vi appare ancora così risentita, sotto l'ironica esaltazione di quel che essa vitupera, da fare escludere che l'elezione della ironia nasca da maggior dominio della passione, da attenuazione della vibrazione morale, da una valutazione più pacata, indulgente e serena della corruzione sociale; e scartare l'interpretazione di una evoluzione psicologica o di stato d'animo, anche se nel tono dei sermoni può legittimamente vedersi la prima manifestazione d'una qualità spirituale propria del Manzoni, della quale non era mancato qualche lampo isolato già nel *Trionfo della Libertà*, ad esempio dove, a proposito dei « druidi porporati », ricorre l'esclamazione: « oh casta, oh santa / Turba di lupi mansueti in mostra, / Che de la spoglia de l'agnel s'am-manta! » Del resto la stretta aderenza al modello del *Giorno* denuncia con evidenza la derivazione letteraria dei due *sermoni* citati, e il Manzoni stesso, proprio parlando al Pagani del sermone a lui diretto nella lettera già citata del 24 marzo 1804, mostra tenere in gran conto gli schemi letterari giacchè in loro nome giustifica la costruzione vocativa di quel sermone; « Tu vedi che questo non si può fare che rivolgendo il discorso ad un amico, ed io ho voluto parlare con te... »².

Se però guardiamo agli altri due sermoni (*Al Pagani* e *Contro i poetastri*), non possiamo dare la stessa risposta al quesito che abbiamo proposto, perchè in entrambi, nettamente diversi dai primi due nel contenuto nella costruzione nello spirito nello

² *Carteggio*, cit., p. 10.

stile e nel linguaggio, si osserva un sostanziale superamento dell'acceso moralismo di quelli in un'ironia pacata e bonaria, avvertita con indulgente levità di spirito ed espressa in forma quietamente discorsiva.

I quattro *sermoni* sono perciò da distinguere sotto questo aspetto in due coppie nettamente individuate: da una parte i due propriamente satirici *A Delia* e *A Trimalcione*; dall'altra i due *Al Pagani* e *Contro i poetastri*; e in questa successione vanno ordinati, almeno da un punto di vista ideale, che tuttavia molto probabilmente coincide con quello cronologico, sebbene su questo permanga ancora tanta incertezza³. Nei primi due, pur notevolmente differenti tra loro, risaltano l'imitazione letteraria e un amaro spirito satirico, e negli altri, consumato ormai nella stessa denuncia e condanna della corruzione presente l'aggressivo moralismo iniziale e acquistata coscienza di questo suo nuovo poetare, il Manzoni ne chiarisce a se medesimo le ragioni e si ferma a considerare la dignità della poesia difendendola dai maldestri dilettanti e dal giudizio del volgo. Corrispondentemente, i primi sermoni sono contrassegnati dalla forte tensione d'uno stile strettamente esemplato dal modello assunto, mentre negli altri a uno spirito più sedato e quasi sereno fa riscontro un dire sciolto e pacato, più da sermone e da epistola che non da satira, e le stesse residue puntate satiriche contro i corrotti costumi del tempo vi appaiono senza aculeo nè asprezza, piuttosto sorriso di ironica canzonatura che non intransigente fustigazione sociale.

2. Nei sermoni *A Delia* e *A Trimalcione* lo sdegno morale si impronta veramente, nella tesa ironia delle rappresentazioni d'un « amaro ghigno », solo di rado temperato d'un riso divertito o di un sorriso scherzoso, e perciò essi rappresentano il momento più aspro finora attinto dal moralismo manzoniano. Anche se il *Trionfo della Libertà* appare più forte e più crudo per la virulenza delle invettive, il radicalismo etico di questi

³ Per la cronologia dei *Sermoni*, oltre l'edizione del CHIARI (*Poesie di A. Manzoni prima della conversione*, Firenze, 1947, pp. 187-219), si vedano specialmente il saggio del PORENA (*I sermoni di A. Manzoni*, in « Atti dell'Accademia degli Arcadi e scritti dei soci », vol. II N.S., Roma 1929, pp. 135-177) e l'introduzione al I vol. delle *Opere di A. M.*, seconda serie, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di I. SANESI, Firenze, Sansoni, 1954.

sermoni non è affatto attenuato o rabbonito per essere mediato attraverso l'ironia in luogo dello scoppio diretto, anzi si oppone a tutta la vita sociale del tempo e la rigetta con sdegno perchè interamente falsa e corrotta.

Temî dominanti di questi due primi sermoni sono la corruzione sessuale e l'infedeltà coniugale nel primo, la ridicola albagia dei villani arricchiti nel secondo. Ma nel primo il tema si allarga a un quadro sociale più vasto, chè dalla fanciulla cui rivolge il discorso e dalla madre di lei il poeta passa a molti altri individui: il politicante pervenuto ad alte cariche grazie alla corruzione e al disordine dei tempi, il nobile che cerca di occultare titoli e stemmi e fingersi borghese, il latifondista parasitario, il servo che se l'intende con la padrona, la contadina che si vende per danaro, il bellimbusto donnaiuolo, l'ufficiale francese, i mariti becchi e le mogli infedeli. Nel secondo sermone invece il discorso resta stretto all'arricchito di guerra, del quale attraverso un'ironica esaltazione ricorda la rea progenie di assassini ladri vagabondi e meretrici, e solo qua e là si affaccia, nel fondo, l'oscuro quadro della società circostante.

In entrambi l'impostazione è analoga per la finzione del poeta di farsi, nell'uno, pariniano precettore di amabil rito nella persona di Amore, e di assumer nell'altro la veste di uno scroccone che mentre si sfama alla ricca mensa di Trimalcione pensa al panegirico che dovrà sciogliergli, a letizia dei commensali, cantandone epicamente una divina ed eroica ascendenza.

Più felice organicità consegue questo sermone, saldamente unitario nella cornice e nella ironia continuata del soggetto; il primo invece non riesce a mantenere la finzione ironica di Amor precettore (« Quel di Cipri / Fra gli uomini e gli dei fanciul famoso »), che non è già l'amore nobile e spirituale idealizzato nel sonetto *Alla sua donna*, ma l'amore-capriccio e piacere, corrotto e corruttore e che si serve dell'oro e d'ogni arte di seduzione per dominare tra gli uomini, e ha già celebrato il pariniano divorzio da Imene. Ammaestrando infatti la giovanetta Delia, esso non sempre serba questo carattere ma slitta dal piano ironico e si fa a tratti buon pedagogo, come quando esorta la giovane a fuggire dei suoi corteggiatori il più piacente e pericoloso, cacciatore di mogli abbandonate e, spinto « da maligno Genio », insidiatore di fanciulle inesperte.

Oltre che in questa discontinuità di tono, il sermone pecca nella frammentarietà del disegno. Fino al verso 60 il discorso di

Amore è tenuto insieme dall'unità del soggetto, rafforzata dalla unità di luogo: la camera da letto della madre di Delia, ove Amore imperò nella giovinezza di lei, ma che subito abbandonò « quando la madre sua savia divenne / E cessò di esser bella » (la battuta satirica è sciupata dall'inversione dei due fatti, dei quali lo sfiorire della bellezza avrebbe dovuto essere detto per prima, per dare risalto all'ironia di quel rinsavimento, in realtà insussistente perchè non la donna ha abbandonato il peccato ma il peccato la donna), e che ora trova quasi mutata in cappella, sostituiti i quadri erotici d'un tempo da immagini di santi, « tetri simulacri / D'occhi incavati e di compunti visi » e « canute chierche ». Le descrizioni della donna che si abbandona a un accesso di gelosia e che con arti esperte seduce un giovincello ancora imberbe fingendo di subirne violenza e di sacrificargli la sua « virtù novilustre » sono di notevole efficacia, anche se tradiscono una certa ingenuità nel troppo dire e sottolineare. Il resto invece, interrompendo l'andamento descrittivo con improvviso abbandono del tema, è di tutt'altro tono e costruzione, e si affastella di figure minori a lungo descritte e illustrate, di digressioni troppo estese, di particolari eccessivamente minuti e non del tutto omogenei. Forse il sermone restò veramente incompiuto o non ebbe l'elaborazione dell'ultima mano almeno nella sutura tra le due parti, le quali nella copia dello Zendrini appaiono appunto staccate da punti sospensivi dopo il verso 60 che termina senza punto.

Dominato dal tema della corruzione amorosa, tutto il sermone presenta un forte senso erotico soprattutto nella prima parte; ma non ne è indenne la seconda, benchè intesa a satireggiare l'improvvisata e indegna nuova classe dirigente (vv. 63-66), la vile dissimulazione che i nobili fanno delle testimonianze della propria nobiltà (66-69), gli immortali privilegi del censo (77-83), i matrimoni fondati sull'interesse (84 e segg.), la mancanza di fede, i mentiti vanti e l'effeminatezza degli ufficiali francesi (132-152). Infatti la licenziosità erotica vi si esprime, finanche brutalmente, nell'accenno al rude servo esaltato al « sublime Talamo » del Signore, « a lui per indomata / Fedeltade, e destrezza, e pronto ingegno, / E a la sposa di lui per giovanili / Membra caro, e per inguine possente » (71-76), alla seduzione esercitata dal denaro (96-102), agli amori rustici del cittadino citata dal danaro (96-102), agli amori rustici del cittadino « sazio di profumate mogli » (103-108), alla caccia del don-

naiuolo di professione alle « mogli mattutine » e « a l'incaute vergini », « non senza qualche / Sguardo a sua madre e a la fedele Ancella » (125-33 e 156-fine). Anzi è da notarsi la libertà del linguaggio, che acquista particolare risalto dal confronto con l'accurata castigatezza del Manzoni futuro, ma che non è affatto compiacimento erotico o inclinazione a licenziosità; al contrario è risentimento per la corruzione dilagante. Come a principio il Manzoni fu ossessionato soprattutto dal disordine politico, ora è impressionato dalla corruzione morale che vede disgregar la famiglia e guastare i costumi. Ne aveva già toccato sprezzantemente nel sonetto alla sua donna, esprimendo la purezza del proprio sentimento amoroso contro il « sozzo piacere », e ne aveva sofferto, secondo la confessione che farà al Fauriel nella lettera del 19 marzo 1807,⁴ dello spavento provato già nel 1801 di fronte alla corruzione del suo paese e della vergogna che ancora sente per avervi partecipato. Era in lui sentimento così radicato che ne scriverà anche agli amici, da Parigi, dove, credendo di vedervi il trionfo del buon costume, ancora deplora la opposta corruzione italiana⁵.

Le fonti letterarie di questo sermone sono state indicate dai critici nel *Giorno* del Parini e in alcuni sermoni di Gaspare Gozzi, soprattutto *Del passeggiare la sera in piazza*, *La mollezza del vivere odierno* e *La corruzione de' costumi presenti*⁶. Ma da questi derivano soltanto luoghi particolari, mentre strettissima è l'imitazione del Parini; non tanto per singoli luoghi (il Porena ne dette un lungo elenco e perciò disse il sermone *A Delia* un « mosaico pariniano »⁷, quanto nell'impostazione generale, nell'invenzione, nel disegno, nella condotta del discorso, nello stile e nel linguaggio. Amore è ironico precettore di Delia come il Parini del giovin signore; il discorso è descrittivo e rappresentativo come nel *Giorno* e cosparso di favole mitiche; la descrizione è per quadri e medaglioni minutamente elaborati e piuttosto tipici e astratti nelle supposte variazioni di contingenze; il periodare è solitamente lungo e complesso, ad ampie volute foltissime di coordinazioni e relazioni, irto di frequenti

⁴ *Carteggio* cit., p. 70-71.

⁵ Quelle lettere son perdute, ma ne restano tracce nella lettera dell'Arese al Pagani riportata nel *Carteggio* cit., pp. 45-46.

⁶ L. Tonelli, *Manzoni*, Milano, Corbaccio, 1928.

⁷ *Op. cit.*, pp. 165-67.

inversioni, con abituale ritardo del verbo o dell'attributo alla fine di lunghe frasi, dall'aggettivazione abbondante ed ambigua:

« Il rude servo, a lui per indomata
fedeltade, e destrezza, e pronto ingegno,
e a la Sposa di lui per giovanili
membra *caro*... » (73-76);

« il fido letto, ch'io nel dì lucente,
la notte il sonno coniugal calcava,
e or sola, dopo il sibilar di molte
preci, e molto sbadiglio, in su la sera
l'accoglie... » (9-13);

« ...cui

nuova cura di pubbliche faccende
e veste di pretorio oro insignita
faccia illustre, o i non ben dimenticati
con l'arse pergamene, e con le rase
da l'alte porte, e dai lucenti cocchi
mistiche insegne, titoli vetusti »; (63-69)

« ...a cui rivestan molti

le briantee colline arsi racemi,
onor d'Insubri mense; e molti buoi
rompan le pingui Lodigiane glebe
e chiomate cavalle, e quel che il latte
dona armento minor, pascan gli acquosi
immensi prati, onde lo sguardo è vinto ». (77-83)

E si veda, nella descrizione dell'ufficiale francese, la interminabile costruzione relativa che va dal verso 134 al verso 152.

Oltre che nella condotta del periodo e nell'impasto sintattico, il linguaggio è tipicamente pariniano nel folto epitetare, nel ritmo, nella cura del particolare e nel dire epigrammatico; al punto che lo stile ha legami molto tenui col vicino idillio *Adda*, e quasi nessun rapporto con i componimenti precedenti. Di tutta la fase giovanile della formazione manzoniana questo è il momento della maggiore letterarietà, tanto sorvegliata è l'elaborazione rettorica, sia pure a scopo della resa satirica, e tanto

tesa alla maggiore elevatezza e impreziosita da una aggettivazione ricchissima che raramente lascia un nome senza attributo. Basti questo esempio:

« Ivi è Signor, fin che *di nuovo giunto*
 seguace di Gradivo indi nel cacci,
 che da l'Alpi a bear venne la *ricca*
di messi Insubria, e d'uomini *sinceri*;
 senza cura, o timor che il *mal mentito*
*guascone invis*o accento, onde cotanto
 il *fine* orecchio Parigin s'offende,
 i titoli smentisca e l'*ampie* case
 che in Lutezia ei possiede, e le cagioni
 ond'ei di Marte le *abborrite* insegne
 prima seguì, per evitar la *cieca*
famosa falce, che trovò l'*acuto*
gallico insegno, onde accorciar con arte
 la *troppo lunga in pria* strada di Lete,
 e la *curva strisciante in su le selci*
stridula scimitarra in *rilucente*
breve spadina, ed il calzar *ferrato*
 in *nitida* calzetta... ».

Sono evidenti l'osservazione di una poetica dell'ornato, lo amore per il dettato aulico e classicheggiante, il gusto della tensione verbale, la tendenza a considerare la poesia esornazione e nobilitamento del quotidiano conseguiti attraverso la trascrizione della lingua abituale in termini altisonanti e in elocuzione sostenuta.

3. Il *Panegirico a Trimalcione* non muove, come il precedente, dall'osservazione di tutta una corruttela sociale e dal proposito di fustigarla con la satira. Lo sguardo si restringe ai profittatori dei recenti rivolgimenti politici e sociali, e alla ridicola boria che traggono dalle improvvisate ricchezze, cui vorrebbero accrescere lustro fingendosi illustri ascendenze; e solo fugacemente si allarga a sfiorare altri malcostumi del tempo: il trapasso delle fortune e dei beni della nobiltà a basse classi (1-7), i verseggiatori scrocconi (7-15), l'edonismo materialistico degli ordini religiosi (18-21), la improvvisazione faccendiera della

nuova classe politica dirigente e i comizianti dei principi degli enciclopedisti (137-42), i poeti di strapazzo (151-173), la corruzione dell'alta società (178-183) e delle pubbliche magistrature e della milizia (185-190). Ma sono accenni fugaci che non distraggono il poeta dalla figura del volgare arricchito, del quale finge di cantare le nobilissime origini e in realtà denuncia con scoperta ironia i volgarissimi progenitori. Questa invenzione è già sufficiente a far riconoscere nel sermone una nuova disposizione psicologica incline più a una divertita canzonatura che allo sdegno, infatti il componimento si presenta come un gioco burlesco dell'immaginazione sulla figura dei vari Trimalcioni del tempo. Questo maggiore intervento dell'immaginazione, la quale era già presente nelle scene erotiche della madre di Delia e nella storia della sua conversione alla bigottaria della età critica, dà a questo sermone più decisa autonomia letteraria. Ne risulta una composizione unitaria nel tema, nello spirito, nella ispirazione, nello stile e nel linguaggio, perchè l'ironia e la satira reggono fino in fondo, ben rilevate dal contrasto tra la forzatura aulica del tono, accresciuta dalle frequenti citazioni mitiche storiche e letterarie, e la materia del discorso che, aperto e chiuso dalla realistica descrizione della mensa trimalcionia si snoda attraverso i successivi medaglioni degli inventati antenati, abilmente connesso nei passaggi dall'uno all'altro da ironiche invocazioni, esclamazioni e interrogazioni, con fluida alternanza di forma storica e vocativa.

Si vedano soprattutto la rappresentazione mitologica dei vv. 105-127 intesa a introdurre la figura di un nuovo antenato, l'invocazione alle muse dei vv. 143-151, altro felice espediente per passare a un successivo progenitore, l'improvviso indirizzo allo « Eridanio cantore », (vv. 170-173), lo spigliato movimento della chiusa (vv. 183 segg.), e, per tutto il sermone, i disinvolti passaggi dall'una all'altra figura (vv. 40, 53-55, 60-85, 86, 91-104, 132-141, 153-155).

Con una scorrevolezza e fluidità espressive che prima gli erano sconosciute, se si fa astrazione dall'*Adda*, il Manzoni è riuscito a costruire un organismo letterario unitario, molto più personale del primo sermone e meno ancorato al modello pariniano.

Gli immaginati personaggi della prosapia trimalcionia son tutti efficacemente satireggiati con l'ironico volgere i loro bassi mestieri e qualità in cose eccelse, addirittura divine, a comin-

ciare dal primo progenitore, volgare bifolco esaltato come emulo di Saturno nel maneggio della zappa e della vanga (non più umili arnesi ma « armi eleusine »), e dal figlio di lui, pezzente girovago cangiato in un secondo Enea che popolava di piccoli Ascanii le « discorse città »; l'unica sua figlia legittima è cantata come vergine divina sdegnosa di terreni connubi, che avrebbe fatto estinguere l'illustre discendenza se lo stesso dio Marte non le avesse fatto violenza, come a Rea Silva, per continuare con seme divino la grande progenie (satirica trasfigurazione d'un volgare trascorso di questa donna con un soldato qualunque); il quarto discendente, proprio perchè figlio di un soldato (« marzio fanciul ») e delinquente assassino affiliato a una banda di malfattori, diventa un secondo Romolo, e i suoi figli gemelli, un cocchiere e un saltimbanco, sono esaltati come campioni di alti ludi, paragonati a Castore e a Polluce e come loro degni di essere convertiti in costellazione. Allontanandosi da origini così auguste, la prosapia di Trimalcione non si corrompe nella discendenza come toccò alle stesse stirpi divine attraverso i matrimoni con i mortali, anzi diventa sempre più vicina agli dei; un altro dio, infatti, l'insangua dopo Marte: un ladro i cui trascorsi son detti « nunzi arcani » di Mercurio. Il figlio di questo, infine, e padre di Trimalcione, un cantastorie girovago, è presentato come altissimo poeta il cui nome risplende « ne gli annali di Pindo », e la moglie, una meretrice, come sacerdotessa di Venere, « de i suoi doni larga dispensatrice ». Della stessa risma, certo, saranno i figli e nipoti di Trimalcione, e proprio per questo verranno assunti ad alti uffici politici: « Togati Vindici de le leggi e d'oro aspersi correttori di popoli » e diventeranno temuti « guerrieri di Marte ». La satira sociale della corruzione presente è ancora viva in questa chiusa, ma piega verso la canzonatura ed il riso, avviandosi a una contemplazione molto più distaccata e serena dei vizi e delle colpe umane.

4. Quest'ultimo avviamento si consolida nella seconda coppia dei sermoni, nei quali, scaricatosi del più vivo e immediato risentimento morale e abbandonata la finzione pariniana di celarsi dietro persone immaginarie, il Manzoni riprende la propria realtà personale e parla delle cose del mondo senza più dissimulare il pensiero sotto l'ironia d'un discorso apparentemente elogiativo, ma enunciandolo direttamente, in tono familiare e discorsivo, secondo il modello del suo « trito Flacco », l'Orazio

delle epistole più che delle satire, liberamente seguito e assimilato.

È significativo anzitutto che nel sermone *Al Pagani* oggetto principale della satira non siano più i vizi e le colpe umane, ma debolezze e manie, aspirazioni lecite e persino onorevoli, tra le quali il Manzoni pone la propria vocazione alla poesia, presentata come una delle tante follie degli uomini, ma bella, innocente e soave, e della quale perciò sorride indulgente. E quando scende a parlare della vena satirica e moraleggiante della sua poesia, per spiegare perchè mai al canto delle « opre d'antichi eroi » egli preferisce « notar la plebe con sermon pedestre », è uno stringersi nelle spalle e un confessare di non saper uscire dai fatti e dai costumi correnti, che gli si impongono alla mente per legge di contrasto sempre che si proponga di cantare gli antichi: la fede di Penelope gli richiama inevitabilmente una qualunque Lidia « che di frutti estrani Feconda l'orto del marito », e gli antichi condottieri romani integerrimi e modesti gli ricordano gli attuali faccendieri elevati dal nulla a pubblici magistrati gonfi di boria. La satira, anche se affilata, non ha più « l'amaro ghigno di Talia », neppur quando, alla chiusa del sermone, fingendosi impari a cantare le gesta presenti, irride alle attuali battaglie, alle presenti leggi, ai corrotti italiani del tempo che credono di rinnovare gli antichi greci e latini, e alla invenzione della ghigliottina, l'alto ritrovato dell'« acuto gallico ingegno ».

Anche in questo sermone il discorso è fuso e unitario come nel *Panegirico a Trimalcione*; ma lì è aulica costruzione letteraria zeppa d'elementi mitici e di reminiscenze classiche sia pure in funzione ironica, e qui è un dire dimesso e familiare improntato a confidenziale confessione autobiografica; veramente « sermon pedestre » opposto a « numeri sonanti » (vv. 66-67).

La grande differenza di tono rispetto ai due sermoni esaminati è proprio in questo nuovo elemento, nel quale va riconosciuto un avviamento deciso alle forme psicologiche e espressive della maturità. Dal primo scherzoso augurio rivolto allo amico non immemore di lui, che il Cielo lo serbi « sano e celibe sempre », ove ritorna, smorzato e sorridente, l'accento al tema dell'infedeltà coniugale sdegnosamente fustigato nel sermone *A Delia*; dal proclamarsi sano nel corpo ma non tanto nel « frammente di Giove »; dal contenuto accenno alle « erbe dell'orto epicureo », rimedio all'amore, all'ira e alla smania della gloria;

fino al prospettare la propria ambizione poetica come una insania, ben più mite comunque del voler fare il comandante di eserciti o il dittatore politico, e descriverla ancora nei lontani anni di scuola, quando egli tremava innanzi al maestro e si sforzava di assolvere i vuoti esercizi rettorici che gli venivano imposti e lasciava il gioco della palla o delle noci per computar sulle dita le sillabe del verso; il giovane poeta celia con affettuosa indulgenza anche dei ricordi infantili e si tiene a un dire semplice e comune. Nè l'abbandona quando, per spiegare le varie fissazioni degli uomini e la sua stessa mania per la poesia, ricorre scherzosamente al mito e narra la favola di Giove che per non esser mai superato in saggezza dagli uomini temperò di un buon pizzico di pazzia la nostra intelligenza. Il mito, piano come una fiaba, si intona a tutto il discorso e gli conferisce garbata levità. Le debolezze umane ne son prospettate come ineluttabili e perciò fraternamente compatite. C'è chi ha la fissazione della nobiltà e chi della ricchezza o degli onori civili e politici, chi di superare gli altri in saggezza e di acquistar gloria nei posteri, e chi di raddrizzare i costumi del mondo facendo il pedagogo; così anch'egli ha la propria, per fortuna la più innocente e bella di tutte: far versi! Gli accenni successivi alle mogli infedeli, al villano diventato pubblico magistrato e che si dà mille arie e cerca di incutere soggezione « con la forzata maestà del guardo », all'« acuto gallico ingegno » che inventò la ghigliottina, anche se più forti e vibranti dei precedenti, non abbandonano il tono canzonatorio e distaccato di prima né il linguaggio dimesso e alla buona.

5. Questo nuovo tono psicologico e stilistico sciolto dalla solenne impettitura d'imitazione pariniana e dal moralismo risentito dei primi due sermoni, è ancora più manifesto nel sermone contro i poetastri, benchè questo non abbia l'impostazione di confidenziale sfogo epistolare ad un amico né ispirazione autobiografica, ma sia volto a difendere la dignità e la natura aristocratica della poesia contro quelli che ne fanno scempio e contro il volgo che se ne impanca a giudice.

Da un giovane dallo spirito acceso, severo e intransigente quale era allora il Manzoni, ci si attenderebbe un'aspra diatriba contro i profanatori. E invece troviamo un discorso bonario, improntato a una pacatezza suadente e tranquilla di argomentazione, privo di impennate sdegnose o di severe condanne, sciol-

to in una serie di esempi tolti alla vita d'ogni giorno e largamente aperto al discorso diretto, a tu per tu.

Nulla che ricordi il tono aulico dei due sermoni sociali e delle precedenti composizioni manzoniane, nessuna tensione o enfasi di eloquenza, ma all'opposto un parlar familiare, finanche troppo insistente e diffuso. Reminiscenze classiche pure vi si incontrano, ma con proposito e tono scherzosamente ironici come di chi, parlando con persona indotta o quasi, tira in ballo certe parole e certi concetti, non con l'intento di imbrogliare come il dottore Azzecagarbugli, ma per metterli ridicolamente in contrasto con l'ingenuità e la semplicità dell'interlocutore. Parlando così alla buona col verseggiatore d'occasione, il Manzoni non lo dipinge presuntuoso e superbo, anzi povero di spirito qual è che fa versi non perchè si creda poeta, ma perchè non ha saputo dir di no a un amico, convinto com'è di non far nulla di male; perciò il Manzoni non lo condanna, ma cerca di convincerlo blandamente, con paragoni alla buona e appellandosi al senso comune. Nasce così un dialogo, nel quale l'interlocutore si scusa di aver fatto quei quattro versi per le nozze perchè non ha voluto deludere l'attesa d'un suo amico e lasciar senza omaggio poetico la cerimonia nuziale della figlia, e il Manzoni ribatte che l'amicizia non può spingere nessuno a fare quello che non si sa e non si può. Neanche Oreste, l'amicizia fatta persona, avrebbe potuto soddisfare analoga preghiera del suo Pilade. Lui, che s'è improvvisato poeta, si sarebbe mai azzardato senza esser sarto a cucire l'abito di nozze alla sposa se ne fosse stato pregato? Perchè allora rischiare il ridicolo scrivendo versi che non si sanno fare? A questo punto un'affermazione di principio, ma senza alcuna iattanza nè iperbole. Il Manzoni dichiara di non pretendere, come fanno certuni, che la poesia sia da ritenersi sacra e necessaria, attributo che si addice solo all'agricoltura e alla giustizia, ma di dover riconoscere senza alcuna esagerazione che essa è bene un'arte e che perciò va esercitata solo da chi ne è esperto e capace, contro l'opinione e l'uso correnti che la poesia sia da tutti. Si può essere coraggiosi condottieri di eserciti o governanti dal pugno di ferro, capaci di vincer battaglie e domare rivolte, eppure trovarsi inermi di fronte ai « numeri ritrosi », se gli stessi poeti sommi, quelli che saranno ancora studiati nelle scuole fra dieci secoli, hanno sentito, come il Parini, la difficoltà e il travaglio della espressione poetica.

Qui termina la prima parte del sermone. La seconda comincia, con un certo stacco ideologico, dal maledire l'inventore della stampa, che ha incoraggiato i poetastri e fatto aumentare il numero di loro e delle loro opere. Lo si dovrebbe condannare a un rogo ove bruciassero tutti i libri di versi e, peggio ancora, a leggerli tutti, anche perchè, messo il libro alla portata d'ognuno, tutti ora si credono giudici di poesia, come avviene nei teatri, dove anche il volgo minuto si fa critico e spacca giudizi dei più grossolani. Sdegnoso del volgo ignorante, il Manzoni non vede la propria salvezza se non nella solitudine del suo scrittoio, in compagnia dei suoi pensieri e di buoni libri. È il primo affacciarsi del « sentir e meditar ».

Anche in questa seconda parte, che è la più satirica, scorre uno spirito di bonomia e di canzonatura. Le stesse maledizioni all'inventore della stampa sono scherzose, e se la descrizione del pubblico a teatro e la condanna della commedia lagrimosa ci riconduce al serio, la chiusa subito torna alla disposizione dominante con l'accento al luogo « che nel purgato verso / Nega pudica rammentar Talia ». Pure la residua sopravvivenza di temi dei primi due sermoni (i « sofi » che pullulano in Europa, gli « Insubri Licurghi » dal poco senno e dalle molte parole, e il loro sgangherato prolioso e incessante legiferare, l'« incastigato addome » del « più pingue figlio di Francesco ») è accompagnata da spirito più leggero, notevolmente lontano dai due sermoni sociali. Entrano nei versi le cose più umili e volgari della vita (i « mezzi pomi » e « l'altre relique de la samia cena », le « pubbliche faccende », i « privati affari », la ballerina « che sa dir con le gambe », la « balda cantilena » del ragazzo che recita il Parini, il venditore ambulante di castagne, il « quarto di Filippo », « la mia Betta » e simili), con una adesione alla realtà quotidiana non mai prima sperimentata dal Manzoni.

Quasi tutti i critici hanno parlato dei sermoni quasi in blocco, senza dare il dovuto risalto alla profonda differenza che abbiamo messo in luce tra le due coppie in cui vanno distinti. Pure accomunati dall'adesione alla realtà e dall'analogia di soggetto negli spunti satirici sulla società della Repubblica italiana, i primi due sono dettati da indignazione morale, gli altri da uno spirito sereno e bonario; e corrispondentemente i primi hanno carattere letterario sostenuto, gli altri sono di tono familiarmente discorsivo. Sia per suggestione del sermone

oraziano e gozziano, sia per spontanea evoluzione, nei due sermoni al Pagani e ai poetastri il Manzoni è venuto conquistando un linguaggio sempre più aderente alla vita, primo avviamento consapevole alla grande innovazione stilistica della maturità, anche se la futura produzione in versi resterà sempre alquanto legata all'eloquenza tradizionale. In questo è la grande importanza di questi componimenti nei quali il Manzoni prende chiara coscienza di idee fondamentali della sua poetica: ispirazione al vero morale, esigenza di concretezza e di realismo, opposizione del sermone pedestre ai numeri sonanti, coscienza della dignità letteraria della poesia, (non ozio nè dilettantesimo, bensì arte difficile da esercitarsi con serietà e disciplina senza indulgere al gusto grossolano del pubblico, e neppure mera dilettezza estetica), superamento del risentimento e dell'indignazione morali, aspirazione e possesso di equilibrio spirituale e del senso della misura.

FERNANDO FIGURELLI

APPUNTI SU NOVALIS

II. LE PRIME POESIE

Le prime poesie ¹ di Novalis costituiscono una vegetazione varia di esercizi letterari entro la quale cresce, per superarla, una coscienza del proprio valore e destino, in certe punte già più dolorosa e matura dell'attardato clima settecentesco dove il giovane poeta si muove, felice e quasi incredulo del suo gioco, pronto a schermarlo in ironia ma pronto anche a misurarsi con tutti i temi e maestri, a mimarli con bravura confusa e trepida: Ramler, Jacobi, Klopstock, Gleim, Wieland, Schiller, ecc. Il duro giudizio che Novalis darà più tardi, in una delle più mature pagine dell'*Ofterdingen*, sembra anticipare la

¹ Le poesie giovanili di Novalis, più di trecento, erano comprese nelle due cartelle di manoscritti conservati nell'archivio di famiglia a Oberwiederstedt. Novalis, nato nel 1772, le scrisse quasi tutte fra il 1788 e il 1790; poche nei primi mesi di università, a Jena nel 1791. Per tutto il periodo di Lipsia e di Wittenberg fino all'incontro con Sophie (Novembre 1794) la sua musa tace quasi del tutto. Nel 1846 un gruppo di venti poesie manoscritte, scelte dal v. Bülow, passò nella collezione Mau-sebach della « Berliner Stadtbibliothek »; vi si aggiunsero gli altri manoscritti in seguito all'asta pubblica del 1930. Tutto il materiale delle poesie andò perduto nella seconda guerra mondiale. Oltre alle fotocopie di 60 manoscritti esiste la descrizione nel catalogo dell'asta pubblica e la trascrizione di tutto il materiale fatta da W. CREYDT nel 1932 per il suo studio *Die Entwicklung Fr. v. Hardenbergs als Lyriker*, tesi di laurea, Berlino. A stento queste poesie fino al 1794 hanno trovato posto nelle prime edizioni. Per il giudizio negativo del Tieck E. von Bülow poté comprenderne solo nove nell'edizione del 1846 *Novalis Schriften dritter Theil*; quattro ne accolse H. v. Fallersleben nella sua scelta *Findlingen*; scelte più larghe seguirono nelle edizioni dello Heilborn, Berlin 1901, del Minor, Jena 1907 ecc. fino a quella molto vasta (143 liriche di cui 50 inedite) della più recente edizione di P. KLUCKHOHN e R. SAMUEL, *Novalis Schriften erster Band*, Stuttgart 1960, di cui ci serviamo (K.) che divide le poesie di Novalis — non comprese nei romanzi e nei cicli noti — in: *Jugendgedichte* (1791); *Verserzählungen* (Der gefundene Schatz, Der Teufel, Orpheus); *Frühe Übersetzungsgedichte* (traduzioni da Virgilio, Georgiche IV. 464-480, II. 1-10, Ecloga IV. 1-12, Orazio Odi I. 38, IV. 32, Iliade I. 1-16, Teocrito primo idillio); *Vermischte Gedichte*, scritte a Weissenfels (1794), Tennstedt e Gröningen (1795-97, quasi tutte per Sofia), Freiburg (1798-99, specialmente per Julie) e le ultime (1799-1800). Queste note si riferiscono al primo gruppo, seguendo lo sviluppo di alcuni motivi in altre del quarto fino al 1797 e ai loro addentellati con gli Inni alla Notte.

questione della « Willkür » poetica e dell'indifferenza di contenuti a quel giovanile limbo di poesie d'occasione: « Ich weiss selbst, dass mir in jungen Jahren ein Gegenstand nicht leicht zu entfernt und zu unbekannt sein konnte, den ich nicht am liebsten gesungen hätte ². Was wurde es? ein leeres, armseliges Wortgeräusch, ohne einen Funken wahrer Poesie ». Alla facilità, quasi fatuità del gioco poetico, all'amoroso e indiscriminato saccheggio del Parnaso settecentesco Novalis, dopo aver confermato che « la miglior poesia si trova vicina a noi e un oggetto comune è non di rado il suo oggetto preferito », contrappone la necessità di una precisa esperienza: « Daher kann man sagen, dass die Poesie ganz auf Erfahrung beruht ». Dimenticando quanto sia difficile distinguere in poeta adolescente e sensibilissimo un'esperienza letteraria da una reale, quasi tutti i critici hanno avallato il giudizio di Novalis convalidato, del resto, dai suoi amici ³.

Il Busse ⁴ ha messo la mano malvolentieri su quello che chiama il « Wirrwar » giovanile e solo « per fare un po' d'ordine ». Ha riconosciuto un primo strato vasto e vago di anacreontiche coi temi convenzionali — amore, natura, mitologia —, la

² E' la rima facile di cui Novalis ora si vanta (« Entschlüpft mein Reim so süß und leicht — wie von der Rose die ich pflückte — Ein Schmetterling entflucht ») in *Cythere*, ora si pente, quasi di moda frivola in *An Friedrich Severin*. Lo « An » dedicatorio di molte liriche — ben 44 — non è sempre decisivo per il carattere occasionale e settecentesco di esse. Anche gli « Inni » sono « alla notte » (Novalis, com'è noto, voleva togliere la parola « Inni » dal titolo per l'*Athenäum*. Cfr. anche l'introduzione relativa del Kluckhohn in K. p. 115) ed è superfluo ricordare quel che acquista in Foscolo e Leopardi l'« A » dedicatorio di A Zacinto, Alla sua donna ecc.

³ Tieck: « Über die jugendlichen meist schwachen Gedichte wird der wohlwollende keine strenge Kritik ausüben. Sie sind wichtig, weil sie Übungen, Scherze, Versuche in früher Jugend dieses Geistes waren » (K. p. 440); ben più acuto, presago e modulato il giudizio di F. Schlegel nel gennaio del 1792: « Die äusserste Unreife der Sprache und Versifikation, beständige unruhige Abschweifungen von dem eigentlichen Gegenstand, zu grosses Mass der Länge, und üppiger Überfluss an halbvollendeten Bildern, so wie beim Übergang des Chaos in der Welt nach dem Ovid — verhindern mich nicht, das in ihm zu wittern, was den guten, vielleicht den grossen lyrischen Dichter machen kann — eine originelle, schöne Empfindungsweise und Empfänglichkeit für alle Töne der Empfindung ». I nostri appunti si muovono sulla scorta di questo giudizio, striato da qualche affinità soggettiva (unruhige Abschweifungen, il motivo del Caos), ma ben più valido di ogni altro successivo in proposito. Si ricordi il valore delle esperienze erudite e astronomiche dei quindicenne Leopardi puntualizzate dal Russo.

⁴ BUSSE, *Novalis Lyrik*, Oppeln 1896 pp. 100-124.

« poesia dei diminutivi », dei « -chen » (Quellchen, Vögelchen, Liedchen e le infinite fanciulle arcadico-teutoniche, Klärchen, Evchen ecc.), il cosiddetto « -chen- Stil ». A questa fase succede una lirica meno miniata e di più chiaroscuro, incrociata da echi di Schiller, Klopstock, Höltz, Stolberg, fino al 1795. Il terzo gruppo comprende, sempre per il Busse, le liriche fino al 1799, alla rinfusa (conviviali, a Sofia, a Julie, *Geistliche Lieder* ecc.). Da queste suddivisioni generiche deriva l'unica osservazione stilistica, sul trapasso dal vocabolario di scuola, rococò a quello « spirituale ». In realtà Novalis non ha mai abbandonato del tutto il « Wortschatz » rococò: ha, semmai, trasposto parole come « heiter, wonnig, süß, sanft » ecc. dai laghetti settecenteschi a riscintillare su un irrequieto mare religioso. Il Busse non riesce a utilizzare nemmeno quel suo unico reperto stilistico, giacchè il vocabolario del periodo successivo, quello « spirituale » (« ewig, selig, unendlich ecc. »), non si adatta alla positiva se non giuliva visione che il critico dà della vita di Novalis tra il 1798 e il 1800, per cui Novalis sarebbe stato costretto dall'ambiente pietistico e dalla scomparsa di Sofia a derivare e obnubilare la sua vitale, serena natura; ma la sua giovinezza e la sua inconsueta stoffa poetica (« un cuore non si può far crollare » ci assicura il Busse) gli fanno superare la crisi, riconquistare i valori positivi: ecco i *Geistliche Lieder* e « la maliziosa, sana gioia terrestre del canto in lode del vino e della fanciulla amata ». Peccato, osserva il critico, che la malattia gli rimettesse in crisi « il suo guadagno », e lo portasse, contento com'era di sposarsi, alla tomba. Questa interpretazione, che sposa candidamente il motivo mistico del « sei dennoch unverzagt » — sii tuttavia saldo nella tua fede — alla vitalità borghese, ha fatto accostare il Busse al Bierbaum⁵. Eppure l'idea di un « ritorno alla vita » dopo la crisi e la negazione affiora in molti critici, compreso l'Alfero: in realtà la nascita alla vita, avviene giusto negli Inni alla notte, sotto i nostri occhi, nella dialettica luce-notte: diario lirico di un fatto che nelle parvenze di un lutto personale è cambiamento radicale di segno dei valori terrestri pur rimasti intatti, un nuovo sistema « copernicano » della vita, che ha un epicentro fuori della luce e del tempo ma nulla perde della sua melodiosa strut-

⁵ A. WOLF, *Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik des Novalis* Upsala 1928 p. 176.

tura⁶. Tutte le altre opere di Novalis sono conseguenza di questa opera di rottura svolta dagli Inni alla notte, sintesi, come la chiama Kohlschmidt⁷, adeguazione della vita terrestre alla nuova prospettiva individuale, « sociale », cosmica.

Il giudizio dello Heilbern⁸ — che fa una distinzione ancora più semplicista fra le poesie prima e dopo la morte di Sofia — aumenta il disprezzo per la « -chen-Poesie », quanto dire per l'influsso vistoso del Bürger, trascurando l'indicazione di F. Schlegel che, pur nel giudizio negativo, aveva trovato nelle poesie giovanili una « originelle und schöne Empfindungsweise »; nè pare averne tenuto conto il Minor nella scelta fatta per la sua edizione. Eppure, già lo studio del Windmann — anche se limitato alla ricerca dei motivi che quelle poesie avevano in comune con altri generi letterari dell'epoca e preoccupato quindi più dei raffronti che delle fonti — aveva almeno fatto nascere il dubbio che la lirica di Novalis non fosse sbocciata d'improvviso per una primavera dolorosa e intensa. L'analisi decisiva delle poesie giovanili di Novalis si deve al lavoro certosino e avveduto di Alfred Wolf; senza sopravvalutare la materia è risalito a tutte le fonti e i modelli probabili, ha delimitato le zone d'influenza, gli incroci e gli sviluppi stilistici, i sottili trapassi delle « stagioni » letterarie entro l'acerba stagione fra i 17 e i 21 anni di Novalis. Dopo le poesie da ragazzo avverte un periodo (fra il 1787 e il 1788) di fanciullesca sufficienza nel trattare temi morali e sociali; Novalis imita i gesti dei grandi intorno al grande zio di Lucklum, misurati

⁶ Può darcene un'idea il fatto che, secondo Hegel « Der Geist, als das Wesen, welches Selbstbewusstsein ist... ist gegen die Realität, die er in der Bewegung seines Selbstbewusstseins gibt, nur erst sein Begriff; und dieser Begriff ist gegen den Tag dieser Entfaltung die Nacht seines Wesens, gegen das Dasein seiner Momente als selbständiger Gestalten das schöpferische Geheimnis seiner Geburt. Dies Geheimnis hat in sich selbst seine Offenbarung » (*Phänomenologie* cit. cfr. l'intero capitoletto: « Das Lichtwesen » p. 483). Hegel identifica l'essenza dello spirito nella notte che « si dà » la realtà del giorno, con le sue distaccate immagini, sillabe di una sintassi notturna. E' una posizione analoga a quella di Novalis con la differenza che l'interiorità notturna di Novalis è passata, per Hegel, nell'intero cosmo; col vantaggio che il rapporto Notte-Luce è risolto da Hegel con chiarezza (giorno come autocoscienza della notte) idealistica certo seducente, ma non del tutto sufficiente a spiegare lo stesso rapporto fra notte e giorno, sogno e realtà che domina gli Inni alla Notte senza lasciarsi afferrare concettualmente.

⁷ op. cit. p. 124.

⁸ nell'introduz. all'ediz. citata.

sulla vecchia maniera prussiano-francese; segue (1789-90) un realismo più idillico e caldo suggerito dalle pose fervide del Bürger. Sul finire del 1790 la poesia dello Hölty immette toni e ombre interiori nella letterata disinvoltura di Novalis sollecitando una sensibilità più religiosa, più accesa, uno « Sturm und Drang » privato, alimentato da Stolberg e Jacobi più che da Schiller. Negli anni successivi (1792-93) a Lipsia e Wittenberg (ma va tenuto conto che in quegli anni di eccessiva dispersione e di conseguente dura applicazione allo studio Novalis scrive ben poche poesie; le lettere sono più interessanti) il Wolf riscontra un'approfondita, cosciente e più mossa — « beschwingte » — maniera anacreontica.

Anche se i risultati cronologici dedotti dall'analisi stilistica si sono rivelati precisi⁹, resta intatto il valore interpretativo di questo studio del Wolf che considera il superamento del « realismo » del Bürger e il contatto con lo Stolberg decisivi — più dello stesso influsso Schilleriano — per la formazione di Novalis¹⁰ e indica quali prodotti di autentica poesia le liriche

⁹ Lo ha dimostrato il Creydt nella sua tesi, in base allo studio dei manoscritti, delle caratteristiche grafologiche, dell'inclinazione, dei tipi di carta usati indicati dal Ritter — sia nell'op. cit. sia in *Euphorion* 1958 pp. 114-141 e ripresi anche da K. per le prime poesie, p. 629 — oltre che dai dati storici riesaminati anche dal Samuel nella introduzione alle « Jugendgedichte » in K. pp. 439-458. Lo studio di G. WINDMANN è una tesi del 1921, Göttingen, *Studien zu den vermischten Gedichten des Novalis*.

¹⁰ Il realismo che Novalis può avere appreso dal Bürger è piuttosto l'attitudine — in Bürger quasi « economica » — all'utilizzazione letteraria delle proprie vicissitudini sentimentali. E' quasi del tutto sfuggito al Wolf invece il valore di una diversa specie di realismo narrativo, episodi svolti da Novalis sul modello e sul ritmo dell'esametro vossiano. Il più noto è *Der abendliche Schmaus* con un raro autoritratto di Novalis « dai capelli svolazzanti e il vestito azzurro con i grandi bottoni lucidi » nel gruppo degli amici, i riccioli e i seni delle ragazze, nello sfondo di un ampio pastello georgico schiarito di betulle. Meno noto è lo *Epilog auf der Weissenfelder Bühne* composto per un'attrice, Mademoiselle Huber che lo recitò congedandosi dai suoi innamorati spettatori di provincia (1789), di una grazia rara, imparata dal Gotter, variata di accenni personali (le tombe, le spine nelle rose) che rendono pensoso lo scherzoso congedo. Si aggiunga il *Gedicht*, scherzevole celebrazione dello acquisto di un giardino; ma si resta perplessi di fronte a questa cronaca spassosa (« in questo nostro secolo, anno novantasette — si estingue un avvocato, unico nel suo rango — esperto del mestiere, vera araba fenice... ») fitto dei « -chen » (Windchen, Hündchen, Schlösschen, Plätzchen ecc.) che avrebbero dovuto essere superati, secondo il Wolf, almeno cinque anni prima; *Gedicht* è scritta nei giorni di maggior tedio di vita, di suicidio meditato nel « Journal », meno di due mesi dopo la morte

Geschichte der Poesie, Burgunderwein, Kahnfahrt e Das erste Veilchen. Non è un caso giacchè sono le composizioni che più felicemente indicano il loro rapporto coi modelli, il loro superamento relativo, il punto in cui l'iconografia stilistica di quelli, pur presente e intatta, è raccolta ma non ancora risolta nel più soggettivo clima novalisiano; ma questo è anche il punto limite dello studio del Wolf che non inserisce abbastanza siffatta preistoria nella storia di tutto Novalis (anche perchè non ha esteso, come si proponeva, la ricerca alle *Gemischte Gedichte*). Wolf rimprovera al Windmann di avere frantumato ogni poesia, di avere guardato troppo alle scaglie isolate di alcune parole per cogliervi un riflesso dei modelli anzichè agli « assi del cristallo », cioè all'impostazione d'insieme della lirica. A parte il fatto che poche di queste liriche giovanili — conglomerati più che organismi poetici — hanno precise coordinate interiori ¹¹, il Windmann, dopo avere individuato, per

di Sophie e del fratello. E' difficile chiamare altre poesie del genere (*An die Schwester Caroline, Zur Weinlese* 1799, *An Dora Stock*), scritte dopo, un « ritorno » alla vita, se già nell'aura di morte di quei mesi, quando meditava il terzo Inno alla notte — forse il primo in ordine di tempo — Novalis scriveva di questi versi. Giudicarli, come fa il Wolf, voluti e di maniera, in un momento come quello, non risolve molto. Di fatto questi temi e toni sono un riflesso minore dell'alta « Heiterkeit » di Novalis, non scindibili da essa, anzi sua materia, elementi quotidiani e di maniera presi poi direttamente nel giro dell'ispirazione notturna, materia tanto più semplice quanto più intesa la meditazione, come Sofia. Questo Novalis, epico amabile di fasti casalinghi (su cui indugia anche nelle lettere) non si oppone al Novalis maggiore (o magari romanzato, come compare nel *Lennacker* di Ina Seidel): è la spia più discreta del suo amore per una vita limitata e meditata fino alla magia, materia usuale di sogno. Per questo «realismo» minore e le sue latenti possibilità si veda la narrazione in versi *Der gefundene Schatz* in due versioni (K. 543-546) che risale al 1789, a un fatto di cui pare si parlasse spesso, un certo tesoro nascosto nel castello di Rudelsburg an der Saale, visitato da Novalis nel maggio insieme al Bürger. Novalis riprende tema e ritmo ballatesco del maestro in tono di amabile parodia, interessante da un lato per provarci come Novalis sia alieno da notturni di maniera preromantica, dall'altro per un primo impercettibile, grezzo accenno al motivo della ricchezza nascosta fonte di felicità: « Du darfst bei dem spärlichen Schein der Laterne — Die Schätze dir eignen, ohn Zittern und Scheun ». Il poeta vuol goderne per una vita felice e appartata insieme alla sua fanciulla.

¹¹ E' lo « üppiger Überfluss an halbvollendeten Bildern » di cui parlava F. Schlegel (nota 3). Lo ha rilevato recentemente anche B. HAYWOOD nel suo libro *Novalis, the veil of imagery*, Harvard 1959: « a marked characteristic of Novalis early poetry is his practice of piling one image upon another » (p. 21). Questo studio, ricco di buone notazioni singole, rivela la difficoltà di condurre a fondo una ricerca stilistica senza sufficiente pazienza storica; donde il giudizio facilmente negativo sul

così dire, i bacini e gli affluenti stilistici di una o più poesie, il flusso fuggitivo e ridente di questa lirica giovanile verso il profondo, misterioso corso degli Inni alla Notte, non ha capito che proprio alcune immagini o espressioni isolate, riflessi indipendenti dai modelli imitati e pur dentro il gioco letterario, sono già indizi, se non della direzione del pensiero, almeno della profondità e possibilità di questa poesia. Le poesie pullulano di simili riflessi o germi del futuro entro i canali stessi dei rapporti stabiliti dal Wolf coi loro modelli. Valga il vistoso esempio del *Badelied*, il canto del bagno, con gli ovvi riferimenti a F. L. Stolberg (« *Badelied zu singen im Runde* ») e allo Jacobi (« *Venus im Bade* »), con le immagini d'obbligo nello sfondo, la sorgente « *die Quelle im kühlen Gebüsch* », le fanciulle al bagno « *mit rosichten Wangen und Mund* »; il finale con l'idea maliziosa dell'onda che gioca col corpo e coi seni leggiadri della fanciulla (« *am niedlichen Leibe dies Wellchen gespielt — am Busen so weiss und so rund* ») e poi — dopo una meditata pausa: « *o welches Entzücken!* » — anche col nudo corpo del poeta (« *dies Wellchen bespült — auch meine entkleidete Brust* ») anticipa già — prima del motivo della « *Flüssigkeit* » — il moderno e sottilissimo erotismo del racconto iniziale del bagno nella grotta dello *Heinrich von Ofterdingen*: « *Er tauchte seine Hand in das Becken und benetzte seine Lippen... mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen; neue, niegesehene Bilder entstanden, die auch ineinanderflossen und zu sichtbaren Wesen um ihn wurden, und jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen an ihn. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen, die an dem Jüngling sich augenblicklich verkörperten* ».

Già in queste poesie affiorano i composti di « *All* » — tipici degli Inni: « *Allgewalt* » (in *Auf den Tod meines Onkels*), « *allumfassend warm* » (in *An meine Freunde*) —; ricorrono insistenti i verbi-chiave del Novalis maturo come

piano estetico, delle prime poesie (« *Novalis is here poetaster rather than poet* » e tutto il cap. II). Anche Haywood, senza opporsi al Wolf che non pare conoscere, si rifiuta di distinguere in queste poesie stagioni troppo precise d'influssi (anacreontico, elegiaco ecc.) e nota giustamente la tendenza di Novalis a sostituire nelle *Gemischte Gedichte* personaggi reali dell'ambiente di Grüningen ai simboli e figure classiche. Ma la ricerca per questo primo periodo è, in genere, poco analitica.

« wehen, durchwehen, fliehen, entfliehen, verfliegen », tipici dell'immagine che in Novalis è sempre « anfibia », respira nell'aria e nell'elemento liquido, cristallo appena rappreso o pronto a dissolversi; si trovano le « Schlummerfunken in meiner Phantasie » (*Burgunderwein*) e lo « Hinüberschlummern » (*Der Abend*) a indicare la morte, preludi al motivo dello « Schlummern » negli Inni, e i « Veilchenträume » (« wo ich zwischen Veilchenträumen schwebte » nella poesia al figlio di Bürger), che sono già più tipici dei « Rosenträume », della « Rosenlicht », del consueto « Rosenpfad », e preludio a più dense estasi successive.

Si prendano ancora le poesie derivate da quella specie di acuta « Bürgeritis » letteraria di cui Novalis si contagiò incontrando fra il maggio e il luglio del 1789 il Bürger che si era recato a Langendorf vicino a Weissenfels per visitare la sorella e il figliolotto Emil natogli dalla non meno infelice che cantata Molly sua cognata; quel letterato di facili demonie d'amore — che meriterebbero di essere messe in luce fuori dell'ombra fosca e famosa delle ballate — non aveva ancora smaltita quella smania di sonetti, la « Sonettenwut », che gli era entrata addosso in gennaio e di cui minacciava di « inondare la Germania »¹²; ma si limitò a una folata di undici sonetti modulati su quelli del Petrarca riscoperto allora da A. W. Schlegel le cui traduzioni, pubblicate nell'autunno del 1790 nel « Musenalmanach », sono dell'estate-autunno 1789; non a caso Bürger gli dedicò un sonetto e il Novalis quattro. Nel sonetto *Das süsseste Leben* Novalis si attiene alla ricetta che il Bürger, nell'introduzione alle sue poesie, aveva data per fare un sonetto, considerato « una cornice adatta per piccoli quadri di ogni genere », una specie di passepartout di mestiere, dove l'espressione « piccoli quadri » limitava già il « di ogni genere ». Il sonetto di Novalis, candito di vari modelli stilistici, risale, col motivo dell'amore, « die Liebe, aller Siegerin » al « Liebe, die Verfolgerin, die Schwätzerin » di un sonetto in cui il Bürger

¹² Cfr. l'introduzione di A.E. BERGER alle *Bürgers Gedichte*, Mayers Klassiker p. 46 e segg.. Una traccia del subbuglio lasciato nei cuori delle donne più o meno per bene di Langendorf dalla visita del Bürger è nei suoi due sonetti *An die Entfernte* (che è Frau Professor Erxleben, « una dama ricca di spirito, esaltata, nervosa, di cui non si diceva proprio un gran bene », fatta su misura per le facili tragedie del Bürger), compresi erroneamente del Böcking nelle opere di A.W. Schlegel.

aveva trasportato in chiave di arcadia nordica il « solo e pensoso... » del Petrarca ¹³.

Ma già nel primo verso — « *Lieblieh murmelt meines Lebens Quelle* — zwischen Rosenbüschen schmeichelnd hin » — il motivo oraziano della sorgente, soffusa fra siepi di rose, è già un intimo superamento del « passepartout », è « *meines Lebens Quelle* », sorgente della mia vita ¹⁴; quando riappare nella prima terzina, lo sfondo marmoreo e classico del parco è svanito, il ruscello scorre tra « funebri rovine » ritagliate alla brava dagli sfondi del paesaggio germanizzante e stolberghiano ¹⁵. Accanto al ruscello fuggente sta il poeta; avvinghiato come l'edera maliziosa, edera arcadica, alla sua fanciulla ¹⁶ e legge, « *Wehmütlichelnd* » (il « *lächelnd* » si è innestato sulla « *Wehmut* » che Novalis aveva ripreso dal sonetto *Die Lieblichste* di A. W. Schlegel), l'*Oberon* di Wieland ¹⁷. In questo cangiare di ri-

¹³ Sui palinsesti del Petrarca — sonetti in morte di Laura — Bürger trascrisse letterariamente (in *Verlust, Trauerstille, Auf die Morgenröte, Liebe ohne Heimat*) il dramma per la perdita di Molly; ma la sua battaglia di sospiri non fa forza al cielo, non rompe i limiti della morte. Si veda l'elaborazione di: « *Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora* » con i versi: « *aber mir erloschen die Gestirne — sank der Tag in öde Finsternis* ». In questi, che saranno i momenti-chiave degli Inni alla Notte, Bürger dimostra una sensibilità esclusivamente retorica, incapace di cogliere dal tema morte un accento sincero.

¹⁴ Analogo addensamento di un motivo arcadico e simposiale, quello del calice, si ha nel « calice della vita », « *Lebensbecher* » nella composizione *Stammbuchgedicht an die Tochter Janis*; questa espressione è la pallida antenata del « *Vino della vita* », negli Inni alla Notte e nel canto di Klingsohr dove il vino è indicato come « *das goldene Kind* » che scaturisce dal « tenero grembo terrestre », in profonda affinità con l'oro: l'uno e l'altro sostanza di poesia e simpatia.

¹⁵ esaltato da Novalis nelle liriche *Beim Falkenstein, Der Harz* e nello esercizio ossianesco *An Ossian*, dove si trovano espressioni come « *Höhlennacht, Gebirgsnacht, Gestirnnacht* ».

¹⁶ Il Samuel (K. p. 636) identifica Caroline, qui nominata, con la sorella di Novalis; ma quel « *geschmiegt* » è più d'innamorato che di fratello. Potrebbe trattarsi di una convenzionale Caroline adatta a fare rima con Ruine o è la stessa Carolinchen della poesia *Die zwei Mädchen*.

¹⁷ La falda satirico-magica del Wieland filtra nel mondo di Novalis perdendo sale e sublimando il sapore magico. Il disintegrarsi del suo elemento ironico deriva, certo, dal fatto che nel mondo di Novalis ogni immagine, specialmente quella della fanciulla amata, è modello dell'eterno, una parte del mondo sacro e ignoto, il suo corpo appena spuma di un fiotto sacro di vita, e l'amore un'eterna ripetizione. Il vecchio contrasto fra amore sacro e profano, come osserva il Wolf, non sussiste in questo clima platonicheggiante, come non sussistono una satira sociale o un dramma religioso. Questo rapporto col Wieland anticipa così quello successivo con F. Schlegel

chiami letterari nel giro breve di un sonetto in cui nulla è davvero suo, Novalis sperdendosi si trova: in quel lieve inturgidirsi della vena della « fonte » arcadica in « fonte della vita » passerà la vita più matura di Novalis fino allo « inneres Quellen war ich » del canto di Astralis all'inizio della seconda parte dello *Ofterdingen*¹⁸. Ancora più orientato verso il futuro, pur denunciando le sue fonti, si rivela il componimento giovanile *Geschichte der Poesie* che tocca il tema dei temi di Novalis, la poesia e il suo avvento nel mondo: innico afflato che trasforma lo scenario di un cosmo barocco in una primavera arcaica, sacra: Il Wolf ci avverte dell'influsso di Stolberg, della sua « Insel (dove, notiamo fra l'altro, le muse non usano più il « pennello » dell'imitazione e della tradizione pictura-poesis, ma lo « Zauberstab schaffender Poesie »: e « Zauberstab » è parola-chiave di Novalis fino a *Europa*, Zauberstab della storia) e ci avverte dell'analogia col paradiso estetico dei *Künstler* schilleriani; ma gli sfugge il valore prezioso e futuro della « Weihumarmung »¹⁹, il sacro amplesso di cui

(la cui ironia sorpassa ovviamente l'ambito del costume); d'altro lato spiega perchè il tessuto della favola oberoniana appaia, a chi insiste nel raffrontarlo alla luce dell'anima, più cangiante e meno intimo di quello delle favole di Novalis. L'influsso di Wieland in quegli anni è più sottile ma più diffuso di quello del Bürger; anzi lo mitiga, come si è visto nello svolgimento gaio di un tema di fosca osservanza bürgeriana, *Der gefundene Schatz*. Non a caso il nome di Wieland si trova spesso in questi primi esercizi poetici, vicino alla « Quelle » la poetica sorgente d'obbligo che poi si complica nell'intrico di polle, pozze e vene d'acqua del Novalis maggiore. Ma già in questo Novalis adolescente quel rio ha una sua flessuosa bravura, troppo viva, anche negli esercizi d'obbligo, per essere arcadica soltanto: come in questo inizio di sonetto *Die Quelle*: « Murmle stiller, Quellehen, durch den Hain... » (mormora piano, ruscello, traverso le siepi — dolcemente intessuto coi raggi del sole »). In *Unsere Sprache* il ruscello è già divenuto metafora, è la lingua tedesca. Klopstock nella sua lirica *Unsere Sprache* non aveva pensato alla suggestione di questa lingua-ruscello, che « silbertönender irrt fröhliche Fluren durch » — erra argentino pei margini sereni — e pare spossato dalla sua stessa grazia; ma se una roccia lo eccita, « si gonfia, lotta e vince — rumoreggiando precipite — come torrente di selva ». La poesia, che si conclude con un ennesimo omaggio al Wieland, raccoglie nei due modi del ruscello il binomio arcadico-enfatico, Wieland-Klopstock a cui Novalis è sensibilissimo in questi anni di apprendistato letterario.

¹⁸ « Intima scaturigine — io ero, un dolce gorgo e rifluiva — tutto attraverso me, su me — mi alzavo... » (K. p. 317).

¹⁹ Nel composto « Weihumarmung » Novalis ha già lasciato alle spalle la « Liebesumarmung » del modello di Stolberg nella poesia *An die Erde* e quello della semplice « Umarmung », famigerata del Bürger, in *Die Umarmung* del 1776; è già orientato verso il tema prediletto del sacro amplesso con Sofia e con Cristo.

la non più vergine terra ancora trema; e nei versi trepidi « Eva lauschte im Gebüsch daneben — und empfand mit Jugendphantasie — dieser Töne jugendliches Leben — und die neugeborene Harmonie »²⁰ Wolf non avverte il valore di questa Eva, dispogliata dal suo vezzeggiativo arcadico, non più Evchen, ma non ancora esperta del peccato, giovinetta cristiana, incastonata in una siepe classica e tutta tesa a una armonia cosmica²¹. Il critico sente lo stacco fra la prosa anacreontica del modello e il suo afflato innico che « tocca quasi le profondità degli Inni alla notte; ma, poi, contraddicendosi, ammette che questo trionfo « ganimedico » della poesia sulla terra è una situazione letteraria destinata a frantumarsi prima di essere utilizzata e che proprio la gioia di quel « cielo senza lacrime » — quasi solo quello — esclude di datare l'inno a dopo la morte di Sofia. Il che può essere anche vero ma ciò non significa che la continuità, la storicità di questa intuizione giovanile di una poesia dell'universo debba consistere proprio e solo nella sua « frattura ».

Ora nella notte dei suoi Inni Novalis non porta la rovina di un mondo terrestre²²: l'armonia della terra si reintesse moltiplicata nello spazio notturno dell'animo che non ha affatto l'accezione nihilistica moderna: giacchè la notte è — nella sua parte essenziale e poetica — creazione del poeta stesso, gli scaturisce di sotto al cuore, come polla da un sasso nel primo Inno: « Doch was quillt — so kühl und erquicklich — so ahndungsvoll — und verschluckt — der Wehmut weiche Luft? —

²⁰ « Eva ascoltava nel cespuglio accanto — e con fantasia di fanciulla accoglieva — la vita giovanile di quei suoni — e la rigenerata armonia ».

²¹ Il remoto scenario terrestre dove si celebra il sacro amplesso e l'avvento della poesia che scende « dall'etere, bella come Afrodite », seguita da un'arcadica schiera di genietti, è, in Novalis, deserto di figure umane. La « rigenerata armonia » del mondo sembra precedere la storia, celebrarsi prima di quella. Gli uomini — viciniani — verranno solo col Foscolo a cui preme il vivere civile. Analogamente l'allegorico velo delle Grazie foscoliche, intessuto di pudore e di umana compassione, vale a mitigare la ferocia e gli istinti degli uomini. Posto accanto a quello il velo di Novalis nel famoso distico dei Paralipomena ai *Lehrlinge* (« Einem gelang es: er hob den Schleier der Göttin zu Sais — aber was sah er? sah, Wunder der Wunders, sich selbst ») sembra, nel momento in cui si sente più forte l'ipoteca fichtiana, riportare la religione romantica all'angoscia tragica dei suoi limiti, quasi ridursi a proteggere l'io romantico da un illimitato narcisismo religioso. Ma forse quel distico è già marginale all'io di Novalis a cui la magia poetica preme in fondo più dell'autoscienza.

²² Come vuole il Korff per tutti i romantici, op. cit. II, cap. XIV.

Hast auch du — ein menschliches Herz, dunkle Nacht? »²³. Che Novalis possa scambiare il sogno, il subcosciente con la vera poesia del cosmo, con la creazione poetica, è ovvio, giacchè il sogno è lo stato più affine al suo Märchen e nel sogno il subcosciente si fonde spesso col divino. E' stato necessario che quello scambio sogno-poesia compiesse tutto il suo ciclo prima che giusto Kassner segnasse col bisturi la differenza fra sogno e « Einbildungskraft » e addirittura ammonisse che l'analogia non è — e riprende giusto il termine novalisiano — « Zauberstab » poetico²⁴.

Spezzando il filo, avviato verso il futuro, di quella giovanile estasi letteraria, il Wolf ha spezzato il filo di un problema al quale poteva essere andato più vicino di tutti gli altri interpreti di Novalis: il trapasso e l'assorbimento di una visione di universale idillio oltre o piuttosto fin dentro i confini riscattati della morte; l'Orfeo di Novalis riesce a riportare davvero, sull'onda funebre del canto, Euridice-Sofia non ridotta a spoglia sigillata come quella di Rilke, non rifiutata perchè irripetibile come quella di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*²⁵. Se Wolf espunge dagli anni maturi di Novalis

²³ Questi versi segnano, in un certo modo, l'atto di nascita del motivo notturno dal cuore dell'uomo, come sorgente da un sasso. Nella redazione manoscritta (H), si trova « dunkle Macht », oscura forza: si direbbe il momento pregnante, herderiano, e H. RITTER (*Novalis Hymnen an die Nacht* Heidelberg 1930, p. 66) nota « rapporto d'immediatezza ». Nella redazione dell'Athenaeum (A), è scritto invece « dunkle Nacht » e Ritter nota: « maggiore distacco. Dunkle Nacht, evidente errore di lettura », già ripetuto in tutte le edizioni precedenti, conservato nell'ediz. Winkler a cura di A. Kelletat (München 1953) e da K. Hiebel e l'ediz. con testo a fronte di R. POCIOLO, Torino 1960 danno invece « Nacht » per « H ». L'errore di « Macht » per « Nacht » pare evidente, anche se il passaggio sarebbe indicativo del lavoro di filtrazione e spiegazione poetica (raramente vantaggioso) svolto da Novalis per la edizione a stampa. D'altra parte la lezione del Ritter, ottima — se non perfetta — per quanto riguarda « H », e comunque migliore dell'apparato critico del MINOR (*Studien*, I, 1913), non è considerata soddisfacente da H. KAMLA per « A » (nel suo studio *Novalis 'Hymnen an die Nacht*, Kopenhagen 1945 p. 176 e segg.). Una valutazione analitica delle due redazioni, avviata da H. SPENLÈ (*Novalis*, Paris 1904) e ripresa dal Poggioli (introduz. op. cit. pp. 19-21) rimanda a un commento puntuale, che non esiste ancora, degli Inni alla notte.

²⁴ Op. cit. p. 127 e segg..

²⁵ Ora sappiamo che Novalis si è dedicato prestissimo al mito di Orfeo (di cui ha trattato W. REHM nel suo *Orpheus, Der Dichter und die Toten* Düsseldorf 1950), molto prima che conoscesse Sofia: quanto intensamente lo indica la traduzione, in tre diverse redazioni, del passo su Orfeo delle Georgiche (IV. 464-480) riportate da

questa *Geschichte der Poesie* perchè è « un cielo senza lacrime » (in realtà lo si deve per tutto lo scenario convenzionale e mitologico, per il metro stesso: non tanto per la « tränenlose Luft » che è nell'ultimo verso, quanto per gli arcadici « kleine Genien ertönter Lieder » del penultimo) si dovrebbero forse espungere e anticipare anche quei giovali temi anacreontici del tardo Novalis; i quali agli occhi di Novalis apparivano meno che ai nostri in contrasto col ministero magico della sua poesia.

Ancora nel 1800 — secondo la datazione del Samuel, poggiata su dati evidenti ²⁶ — Novalis prendeva a pretesto il verso

K. pp. 552-553. Si noti in quelle il trapasso da « geliebtes Weib » (a) a « süßes Weib » (b), aggettivo caro al Novalis e carico di un'intensità ignota alla poesia rococò; o quello da « bräutliche Mädchen » (a) a « halbgereifte Mädchen » (b) a « ungereifte Mädchen » (c). Queste schiere dell'ade virgiliano, di più spettrale venustà nella traduzione (nichtige Gestalten, Mütter, Gatten, bleiche Leichnam von Helden) sono un po' le giovanili « larve » stilistiche delle ombre che popolano il « Canto dei morti » dell'*Ofterdingen*: « Kinder der Vergangenheiten, Helden aus den Grauenzeiten, holde Frauen, ernste Meister, Kinder und verlebte Greise » che cantano fra gli sparsi tesori sotterranei (« Tausende zierliche Gefässe — ...golden Ringe, Sporen, Schwerter — sind in unserem Schatz. — Viel Kleinodien und Juwelen — wissen wir in dunklen Höhlen ») già avvertiti, del resto, nel *Der gefundene Schatz* (nota 10). Non pago delle traduzioni, Novalis si cimentò in un vasto poemetto intitolato *Orpheus* (K. p. 547-551) di 162 versi che, verso la fine insiste sul motivo della luce lunare, con Orfeo che si avventura verso l'Ade « bei dem Schimmern Lunens, der milden Fürstin der Nächte » invocando la Luna, in un letterario gioco di « schimmern » e « dämmern »: altro germe del più tardo Novalis, delle quartine del nono capitolo dell'*Ofterdingen*, dove Orfeo è indirettamente presente: « Die Liebe ging auf dunkler Bahn — Vom Monde nur erblickt, — Das Schattenreich war aufgetan — Und seltsam aufgeschmückt — ...Die Liebe ging durch Wüstenein — Und durch der Wolken Land, — trat in den Hof des Mondes ein — Die Tochter an der Hand ». Nei primi versi del poemetto (19 e segg.) Novalis scarta sintomaticamente i temi eroici e religiosi accennando a Tasso, Ariosto, Milton e specialmente al « Messias » « Erlösung der sündigen Menschen »; ricorda al padre e alla madre come egli, quando nacque, fu ornato di fiori agresti e dedicato alla « sanfteren Grazie », per giustificare (ed è trapasso insensibile quanto prezioso dall'aura arcaica a quella orfica e sotterranea) perchè ora abbia scelto di cantare « den sanfteren Orpheus ». Questo crepuscolo stilistico del motivo di Orfeo, prima che si fissi sulle figure di Sofia e di Cristo, è forse più importante della scontata analogia fra Sofia e Beatrice che F. HIEBEL (nel suo *Novalis*, Bern, 1951, tutto il capitolo VI.) svolge con mano pesante; non avverte nemmeno che l'onnipresenza di Sofia in questo mondo (« Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses » afferma Novalis anche per Sofia) non coincide con la visione ultramondana di Beatrice e del suo paradiso cattolico.

²⁶ Il verso « es quoll und trieb nun überall » risponde quasi a puntino a una frase della lettera di Novalis a Tieck, trepidante di entusiasmo per Böhme (23-2-98).

di una poesia del Voss — *Es färbte sich die Wiese grün* ²⁷ — e dallo Stolberg un motivo già popolaresco ma poi diffuso e letterario, quello del « non so che, non so come » ²⁸ per rielaborare, secondo le sue successive esperienze spirituali (Böhme) e amorose (Julie), il tema di *Geschichte der Poesie*: l'avvento della poesia, la palingenesi poetica del mondo. Da uno sfondo di natura meno giubilante, ormai matura e sensibile alle metamorfosi böhmiane (« Der Baum nimmt tierische Gebärden — das Tier soll gar zum Menschen werden »), satura di spirito (« So dacht' ich: ist ein Geist erwacht — der alles so lebendig macht ») in un presentimento di umanità indicata in grazia dell'amore (come ritroveremo nei moduli schilleriani in fondo alla poesia *Abschied*) scaturisce dall'etere come in *Geschichte der Poesie*, un'altra incarnazione della poesia, non più astratta, la figura di una ragazza. « ein freundlich Mädchen kam gegangen », la Julie, ultima « mediatrice » di armonia, erede della « Göttin Dichtkunst », di Sofia e di tutte le figure dello *Ofterdingen*: la « Morgenländerin », Matilde, Astralis. Il noto passaggio dall'una all'altra figura è insensibile, per transustanziazione lirica ²⁹; ma la loro adolescente

²⁷ « Die Lerche sang, die Sonne schien — es färbte sich die Wiese grün » in *Frühlingslied* apparso nello « Hamburger Musenalmanach » 1784.

²⁸ Secondo il Busse (op. cit. p. 106); ma Novalis aveva già sfruttato quel motivo in una sua maliziosa ballatetta rusticana intitolata, appunto « *Ich weiss nicht was* » che si rifà al Bürger più che al Cronegk come invece afferma il Creydt (K. p. 634).

²⁹ Questa poesia *Es färbte sich...* inserisce, sia pure con tono di letizia « ragionata », non adatto al Böhme e assente nella *Geschichte der Poesie* (« So dacht'ich: ist ein Geist erwacht? — wie ich so stand und bei mir sann », « das ist der Frühling, fiel mir ein ») anche la figura di Julie nel misticismo cosmico e basterebbe da sola a smentire le conclusioni recenti del Samuel (K. p. 33 e segg.) circa una specie di « doppia vita » di Novalis, mistica con Sofia e domestica con Julie: è una tesi che serve solo a spostare sul piano interiore e poetico la diatriba biografica sul diverso carattere delle due fidanzate di Novalis, diatriba già saggiamente sopita da una nota dell'Alfero (op. cit. p. 82). I propositi di vita attiva — fondare una famiglia, sistemarsi ecc. — che Novalis nutriva per Julie nel 1799 (si veda il banale canto conviviale *Zur Weinlese* del 5. 10. 1799) sono esattamente gli stessi che vagheggiava nel 1795 e '96, quando elogiava al fratello i vantaggi di una vita « sedentaria » e inventava (la lettera è del 25.3.1795 « posticipata » scherzosamente allo stesso giorno del '98) quella deliziosa visita di se stesso alla propria famiglia come già fondata e fiorente: « Una bambina bellissima semplicemente vestita mi fece salire e mi pregò di attendere... otto giorni ho trascorso da quel mio amico... la sua casa è la più felice che io abbia mai vista, ho fatto conoscenza con una gran quantità di persone, delle più simpatiche che io abbia mai ascoltate. Quella

antenata — che tiene all'estremità il filo del tema poetico e critico — è proprio quella « Göttinger Dichtkunst » che « discese avvolta delle rose fiorenti, di alta giovinezza, dall'etere, bella come Afrodite »³⁰, di questa poesia giovanile; il cui linguaggio idillico si addentra dunque nel vivo della elaborazione mistico-filosofica posteriore e se ne accende senza consumarsi del tutto. Basta vedere come binomi scontati di termini quali « Liebe und Einfalt », « Unschuld und Liebe »³¹ ecc. persistano nel maturo Novalis; allo stesso modo la semplicità tenera e convenzionale di Sofia è rimasta intatta pur intricandosi di morte, di magia e di eternità. Sofia — pur lontana dalle « lose Mädchen » dei temi anacreontici e oraziani — è morta, per così dire, con tutti i nastri degli aggettivi da bambina. La « süsse Einfalt » che

che avevo preso per una bambina è invece sua moglie »). La sublimazione di Sofia in fatto religioso (« Ich habe zu Sofchen Religion nicht Liebe ») e di fede — a parte l'instabilità del termine « religione » — include ovviamente l'amore nel suo destino mistico, *Glaube und Liebe*. L'Alfero ha già notato: « Eine Gabe von oben, gli appare la sua Giulia. E 'oben' non è forse Sofia? » (op. cit. p. 84). Del resto le ultime poesie dedicate a Julie (*Verse aus dem Tagebuch* 27.8.1800, *An Dora Stock* e specialmente *An Julien* che è legata a doppio filo col XIII. dei *Geistliche Lieder* (negli appunti per i Frammenti Novalis scrive di seguito: « Geistliche Lieder. Gebete für Julie ») confermano questa « investitura » religiosa della seconda fidanzata, il suo lento adeguarsi nello spazio doloroso scavato dalla morte di Sofia. Già l'Alfero aveva riconosciuto che « Matilde, la madre di Cyane, la madre di Enrico, la Madonna ecc. si fondano in un'unica persona ideale rappresentante lo 'ewig Weibliches' ispiratore » (op. cit. p. 258); ma forse lo « ewig Weibliche » non è del tutto giusto per Novalis: semmai il « weiblich Ewige ». Più preciso e severo Mittner parla di « prolungamento » di « amore progressivo », da una donna all'altra, « contaminazioni » che « viziano l'arte e falsano la vita » (op. cit. p. 204). Lo stesso Novalis, a quanto racconta nel 1800 sua sorella Sidonia (K. pp. 34-35), giudicava il fatto che « veramente due esseri molto amabili lo avessero incatenato, un caso unico nel suo genere e, prescindendo tali rapporti e circostanze eccezionali, una seconda unione era un grave peccato contro la prima ». Semmai questo prolungamento dell'amore di Sofia in Julie offre, sul piano poetico, una profonda differenza fra il lavoro di scavo, l'intimo processo per cui la notte-morte assolve e risolve la luce-vita, condotto nella forma discontinua, cara al Walzel, del verso libero degli Inni alla notte e invece la certezza di un amore ormai riposato in Cristo (finale di *An Julien*), in versi regolari. Julie ha fatto tesoro della morte conquistata da Sofia.

³⁰ In questa contaminazione fra la Venere classica nascente dal mare e questa che nasce dall'etere si trova il germe di un problema fondamentale dell'Inno quinto alla notte, quello — come vedremo — dei rapporti con la poesia dello Schiller e con la Grecia.

³¹ rispettivamente in *Lied beim Punsch* e *Der Fremdling*.

ornava, gingillo letterario da mercato, quelle fanciulle giovanili, le Evchen e Klärchen, ritorna intatta e trasognata nella famosa descrizione in prosa di lei ³²: sensibile, schietta, coi bravi errori di ortografia, comuni, del resto, al suo tempo, col suo orrore per le medicine, per il buio, il suo amore per la cucina e la musica: nelle poesie giovanili ci si avvia — con cautela — a capire le ragioni, sempre più profonde, per cui un'anima complessa come quella di Novalis si sentisse legata a una fanciulla così « giustamente » diversa dalle dubitose donne dei romantici, da quell'« irrender Ton des Weltgeistes » come Armin chiamava la sua Bettina e con un legame che a qualcuno ha ricordato quello di Proust per Albertine nell'undicesimo volume della *Recherche* ³³. Le « rose » di giovinezza (le stesse della « Göttinger Dichtkunst ») della sua Matilde nel cap. VI. dell'*Ofterdingen*, il di lei « unschuldiges Auge », i suoi « grandi occhi sereni », la fronte e il naso « graziosi », il « bianco collo », le « tenere guance », la « testolina dai riccioli bruni » sono un tessuto di convenzionalità linguistica trascorso da una sensibilità sottile come i « meandri delicati delle vene » nella pelle chiara di lei; il suo viso in fondo si distingue solo per un maggior chiarore e stupore che si ripete e dissolve nella monotonia infantile e soave di tutti i visi delle creature novalesiane, tutti, o quasi, di una semplicità disarmante e suggestiva ³⁴: « Potrebbe esserci contemplazione più dolce — disse

³² schizzato nella nota pagina-ritratto dal titolo *Klarisse*, desunto dalla *Clarissa Harlowe* dello Stevenson: incrocio di sensibilità e di innocenza, di difesa istintiva dagli altri, dall'amore stesso (« Sie will sich nicht durch meine Liebe genieren lassen ») e di amore per la decenza, ma sempre naturalissima: « Sie will nichts sein, sie ist etwas ».

³³ A. Closs *Medusa's Mirror*, London 1947 p. 137.

³⁴ « Ein Dichter lässt sich, wie ein guter König, frohen und klaren Gesichtern nach aufsuchen »; come nel cerchio della sua immaginaria famiglia (nota 29), Novalis ama questi sodalizi di anime serene, più sfumati dei cenacoli romantici, più alla buona, come certi gruppi dell'*Ofterdingen*. Quello dei mercanti in viaggio, della gente che segue il vecchio minatore nell'incantata visita sottoterra, alla festa, se non fossero riscattati da una costante innocenza poetica, sarebbero un impasto ingenuo di medioevale « Frömmigkeit » e di ottimismo piccolo-borghese. La stessa convenzionalità si riscontra nei tipi di carbonai e contadini nelle poche scene del *Kunz von Stauffungen*, frammento drammatico giovanile. Questo « popolo » bonaccione, frugale e reverente (« Nu, Bruder, nicht wahr, wir bleiben in unserem Dörfchen, verachten keinen als den Schurk, zahlen unsere Zinsen und Abgaben und leben dann freier und froher als die Vornehmen » K. p. 559), ha in comune coi personaggi del « Ritterdrama » di Goethe o Schiller, direttamente

lo sconosciuto — di quella di visi sereni e attraenti? », che sono poi quelli amati dal poeta-re nel capitolo successivo del romanzo ³⁵. Il motivo della metempsicosi « *Seelenwanderung* » che sul finire del romanzo anima — in realtà sostituisce — l'azione in un gioco di specchi interiori, non può bastare a trarre l'*Ofterdingen* dal suo meandro di simboli ³⁶; anche quando si prolunga nella visione è sempre una ripetizione. Le creature di Novalis nascono per partenogenesi ³⁷; valide non per vita propria ma per un riflesso di eternità che le anima, hanno in quel riflesso la loro costante e la loro « condanna » estetica. Il loro tendere verso la totale « *Verklärung* », il puro stato spirituale e astrale attraverso la « *Sittlichkeit* » — altro fossile schilleriano analogo alla « *Moralisierung* » — che in sostanza è la poetizzazione assoluta, un dinamismo fittizio sovrapposto a uno stato poetico che è già in esse.

E' lo stesso impulso lirico — come si è già visto — che si trasmette sull'onda di un'immagine sempre diversa. Legate, via via che nascono, al cordone ombelicale della cosciente creazione soggettiva, non possono nemmeno vivere contemporaneamente; solo nel tempo si avvicinano nella parte sublime della *Seelenwanderung*. Se l'*Ofterdingen* è rimasto incompiuto è di-

imitati, solo un linguaggio « plebeo » d'accatto, che in Novalis è nuovo ma inerte: « *Ja, sie sollte mich dauern, wenn sie der Überlingen noch fischte, denn ich bin dem Kerl nicht gut, er sieht so trotzig und barsch aus, hu! als wenn er einen fressen will* ». Per gli altri tentativi drammatici di Novalis cfr. l'introduzione del Samuel che riferisce anche di un « *Nathan der Weise, ein dramatisches Gedicht, in fünf Aufzügen von Friedrich von Hardenberg* », segnato fra gli appunti.

³⁵ L'idea di sovrano, oltre che di poeta, si sposa a quella dell'amante di una creatura eccezionale nel distico destinato a *Glaube und Liebe* che indica il rapporto fra Sofia e la Regina: « *Nur wer mehr als König ist, kann königlich herrschen — also soll König sein, welcher die Herrlichste liebt* » (K. p. 401).

³⁶ Già lo Haym, correggendo il Dilthey (cfr. il notissimo saggio su Novalis in *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1905) aveva vista l'insufficienza — ma non questa ragione organica — della tecnica della metempsicosi in Novalis. Considerandola, come fa l'Alfero, ciclo di esistenze indispensabili all'uomo per la sua « *Vollendung* », si rischia di tenere più conto dei programmi che della natura lirica di Novalis, incapace, forse, di un vero processo formativo. L'estrosità e casualità di certe « *Verwandlungen* » ce ne dà indiretta conferma.

³⁷ Come Cyane che nasce dalla tomba di Sofia: « *Da quando sei qui?* » le chiede Enrico. « *Da quando, cioè, sono venuta dalla tomba?* » risponde Cyane. Per uguale ragione la « *Vorwelt* » oscilla fra la futura e l'antica età e nel terzo Inno alla notte il fiotto scuro di eternità che irrompe nel tempo, una volta forzata la catena della nascita, proviene « *da azzurre lontananze, dalle alture dell'antica beatitudine* ».

peso forse dal fatto che il poeta si è trovato nel finale nell'impossibilità di assegnare a quelle figure parti diverse, di scindere se stesso. Spinto dalla profonda fede che la poesia fosse azione, trasformazione, incapace di distinguere l'ambiguità della « trasformazione » — se poetica o pratica — questo « delicato poeta dell'armonia cosmica » avrebbe forse pur potuto trasformarsi in « eroico demiurgo, realizzatore di un'armonia cosmica »³⁸; tale del resto lo ipostatizza l'Alfero: « l'uomo-dio romantico; eroe che rompe i vincoli della corruttibilità, non solo pregusta in momenti di ebbrezza l'immortalità ma si rende immortale »³⁹. Balena per un attimo il profilo di Faust. Ma quella « trasformazione », quell'abolizione dei limiti tra il finito e l'infinito quel pregustare l'eterno attraverso il contingente e viceversa — insomma la condizione poetica creatasi con gli Inni — si rivelava sempre e solo poesia che non superava — come invece l'istinto più profondo, sano e ricorrente di Novalis forse esigea — se stessa; restava poesia che produceva altre poesie, altre situazioni poetiche, partenogenesi « Selbstbegattung », autofecondazione. Sul piano oggettivo del romanzo la trasformazione era ostacolata dall'identità azione-poesia, donde la sostanziale superfluità — teorizzata dallo Schleiermacher — dell'azione stessa, di cui Faust è pur demiurgo e in cui lo stesso Hyperion si avventura. Tutti gli appunti per il secondo *Ofterdingen* indicano — sotto l'aspetto tecnico — questo tentativo vano di trasformare la poesia in azione, che resta invece sempre tautologia poetica: « Die Morgenländerin ist auch die Poesie; ...überall muss das Irdische durchschimmern ... Metempsychose ... Poesie der Wissenschaften ... wunderliches Leben in den Gebirgen ... wunderbare Mythologie ... das ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch », lo stesso fiore azzurro, la poesia si rivela, in fondo, strumento di trasformazione: « Geheimnisvolle Verwandlung ». Enrico coglie il fiore azzurro e diviene « (un albero melodioso), un pietra ... un montone d'oro ». Nel tormento delle varianti, l'oro della poesia

³⁸ Mittner (op. cit. p. 186) vede invece nell'impossibilità di questo trapasso e nel carattere autobiografico di questo come di tutti i romanzi romantici la ragione della loro incompiutezza (« sono incompiuti perchè autobiografici » p. 204); ma forse la ragione è esterna allo autobiografismo stesso — che di per sé non esclude una sua compiutezza e dinamica di caratteri —, è nell'ipoteca della poesia sull'azione.

³⁹ Alfero p. 261.

non riesce a liberarsi di se stesso: rimane luce incerta fra se stessa e l'oggetto illuminato ⁴⁰. Del resto l'azione, in quegli appunti, quando è ripresa o variante di vicenda già scontata (gara dei cantori, racconto della madre, festa tutta allegorica in onore della poesia, « amore di un nobile giovane pisano per una fiorentina ») è tanto più grama quanto più scende ai fatti, elencati in singole parole (p. es. « Tunisi, ritorno a Roma, Corte imperiale, ecc.), quasi passerelle di fortuna che uniscono le zone dei dialoghi a dei commenti, delle riflessioni poetiche ⁴¹: « Viel Gespräche noch ... Heinrich treibt poetische Spielerei mit Spekulation, ... die Geschichte des Romans selbst ... Blumengespräche ... Gespräch mit dem Kaiser ... Gespräch über den Tod ... Leichtigkeit zu dialogisieren ... die Poesie der verschiedenen Nationen und Zeiten ... wunderliche Gespräche mit den Toten ... wunderliche Gespräche »; vi appaiono perfino « fossili » herderiani impastati col gusto della « causerie » da salotto intimo della *Lucinde* schlegeliana: ma l'insistente « wunderbarlich » garantisce già da solo l'impronta di Novalis.

Sul piano soggettivo, reso impossibile un vero Bildungsroman dalla inconsistenza, se non inesistenza, di un mondo oggettivo che non fosse convenzionale, la « Erfüllung », la pienezza demiurgica di Novalis poeta si rivelava un semplice allargamento all'infinito delle sue metamorfosi (« Heinrich wird Blume, Tier, Stein, Stern ») attraverso le « tausendfache Gestalten der Liebe, der Religion », onnipotenza poetica. I « paralipomeni » al romanzo finiscono con essere un programma di spunti poetici su cui Novalis pone la sua ipoteca lirica, un autobiografia da viverli. In questa polivalenza — che sfiora l'in-

⁴⁰ Ne ha coscienza lo stesso Novalis quando ammonisce, nei Paralipomena al romanzo: « La poesia non deve essere mai la materia principale bensì sempre il meraviglioso ».

⁴¹ Questa difficoltà narrativa, questa sostanziale pesantezza dell'azione insita proprio nella magica facilità delle metamorfosi è avvertita da Novalis e tradotta in termini di tecnica nella sconsolata lettera del 18.1.1800 a F. Schlegel: « Sento benissimo il tuo rimprovero, questa goffaggine nei trapassi, questa pesantezza nel trattare la vita mossa e mutevole; è la cosa che mi riesce più difficile. Una duttile prosa è il mio pio desiderio. « Il Walzel (in *Gehalt und Gestalt* 1929 ed. fototipica 1957 pp. 206-207), citando questa lettera, vede in tale desiderio una questione puramente stilistica e di imitazione dello stile goethiano « da società »: « Novalis sapeva bene che per lui era ancora da risolvere un problema di pura espressione verbale ». Cfr. anche il suo saggio sulla fama dell'*Ofterdingen* in GRM 1945 VII p. 403 e segg. Ma la radice del problema stilistico è più profonda.

differenza — dell'oggetto poetico si riaffermano i limiti del termine « coscienza » in Novalis, definita dall'Alfero ⁴² come libertà piena, piena padronanza, Meisterschaft ⁴³, sublimata nella

⁴² Op. cit. p. 241. L'Alfero ha coscienza precisa dell'ambiguità della « Verklärung » (illuminazione poetica opposta alla « Aufklärung » razionale) in Novalis e si chiede se essa debba essere « di Enrico — cioè del solo Novalis — o di tutti gli uomini ».

⁴³ Dal concreto « Meister » goethiano, impegnato nel mondo, si passa alla astratta « Meisterschaft » di Novalis, ipnotizzatrice del mondo. Vale la pena osservare che Novalis sviluppa questo rapporto Freiheit-Meisterschaft entro la lingua stessa, tanto da dare alle parole — nel *Monolog* — un sorprendente grado di autonomia rispetto all'oggetto: « Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache: das rechte Gespräch ist ein blosses Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, dass die Leute meinen, sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloss um sich selbst kümmert, weiss keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniss, dass, wenn einer bloss spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht ». Una lingua dunque astratta dalle cose come sono le formule matematiche e per questo già indifferente all'oggetto poetico. Fantasma del poeta, la lingua coglie l'essenza delle cose: « Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, dass es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei — sie machen eine Welt für sich aus. Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus und eben darum sind sie so ausdrucksvoll ». E' un passo utile per cogliere l'antitesi fra la « natura delle cose » di Goethe e quella di Novalis. La libertà dalle formule rende le cose di Novalis « naturali »: « Nur durch ihre Freiheit sind sie Glieder der Natur »... « nur in ihren freien Bewegungen äussert sich die Weltseele ». La struttura micro- o macrocosmica per Novalis non è organica ma libera. Di qui il suo entusiasta fraintendimento del Goethe. Si legga il frammento 27 di *Blütenstaub*: « Eine merkwürdige Eigenheit Gottes bemerkt man in seinen Verknüpfungen kleiner, unbedeutender Vorfälle mit wichtigeren Begebenheiten. Er scheint keine andere Absicht dabei zu hegen, als die Einbildungskraft auf eine poetische Weise mit einem mysteriösen Spiel zu beschäftigen. Auch hier ist der sonderbare Genius der Natur auf die Spur gekommen und hat ihr einen artigen Kunstgriff abgemerkt. Das gewöhnliche Leben ist voll ähnlicher Zufälle. Sie machen ein Spiel aus, das wie alles Spiel auf Überraschung und Täuschung hinausläuft. Mehrere Sagen des gemeinen Lebens beruhen auf einer Bemerkung dieses verkehrten Zusammenhangs. So z. B. bedeuten böse Träume Glück; totsagen langes Leben; ein Hase, der üben Weg läuft, Unglück. Fast der ganze Aberglaube des gemeinen Volkes beruht auf Deutungen dieses Spiels ». La « bravura » della Natura, dunque, e del genio che la imita, è nello sposare aspetti minimi e comuni a fatti interiori notevoli, sorprendenti, « opposti »: « Und was vordem alltäglich war — scheint jetzo fremd und wunderbar » (Canto di Astralis K. p. 318). E' quasi un prendere di contropiede la natura, un contrappasso di danza fra l'oggetto e il suo significato « opposto »: sogni brutti e felicità, una lepre e l'infelicità ecc... E' ovvio che tali contrappunti, tale cucitura estrosa e libera fra natura e spirito sono l'opposto dell'« ordine mobile » della natura goethiana di cui parla W.

« allerzählende Fabel » capace di raccontare e incantare tutto, « farcimen » magico così come il romanzo è per F. Schlegel il « farcimen » psicologico.

Mentre questo motivo della « Meisterschaft » allarga il patrimonio — e quindi l'esame — stilistico dei « Märchen » oltre i temi della florealità e dell'interiorità, Novalis — pensando a Goethe — fa degli stessi anni di apprendistato di un giovane poeta quelli, cioè, delle « Jugendgedichte », una questione di « Meisterschaft » quando, nel *Blütenstaub*, scrive « Lehrjahre im vorzüglichen Sinn sind die Lehrjahre der Kunst zu leben. Durch planmässig geordnete Versuche lernt man ihre Grundsätze kennen und erhält die Fertigkeit nach ihnen beliebig zu verfahren ».

Riaffiora in quei termini « Fertigkeit », prontezza di esecuzione, e « beliebig » a piacere, il concetto, o il sospetto di fondo, del virtuosismo e dell'onnipotenza anche se non limitata (per il valore più diffuso e mobile di poesia fra i romantici) all'eccellenza formale; ma subito dopo Novalis — come già aveva corretto la fatuità del gioco poetico con l'« esperiencia » — cerca di portare a quel suo virtuosismo una correzione acuta e utile scrivendo nel framm. 7: « Gewisse Hemmungen gleichen den Griffen eines Flötenspielers, der, um verschiedene Töne hervorzubringen, bald diese bald jene Öffnung zuhält, und willkürliche Verkettungen stummer und tönender Öffnungen zu machen scheint ». Se ne potrebbe dedurre il canone critico per cui ogni debolezza di scrittore costituisce anzichè un semplice elemento negativo, non-poesia, l'elemento positivo necessario a spiegare e creare poesia: purchè si avverta che in Novalis il sospetto di poesia « voluta » rimane impigliato in quel termine « willkürlich » — di proposito — e nel fatto che il chiudere e l'aprire un foro dello strumento per potenziare l'altro suono pare ugualmente voluto. Esposta al discreto canone critico di questa immagine, la produzione giovanile di Novalis acquista anche nei contenuti una varietà di chiaroscuri più evidente che allo stesso esame stilistico. Ne indichiamo qualcuno:

Fra le « Jugendgedichte » c'è un gruppo di odi dedicate

JABLONSKI (*Goethe e le scienze naturali* trad. it. Bari 1938 p. 153) e delle « ewigen Gesetze » che « jede Pflanze verkündet » di cui parla Goethe in *Die Metamorphose der Pflanzen*.

a vari sovrani (*An Friedrich II*, *An Friedrich Wilhelm* ma soprattutto all'imperatore d'Austria Giuseppe II) vibranti di accenti bardito-illuministici: esaltano il liberalismo del monarca (« Ja, du, Cäsar, gründetest sie — des Denkens Freiheit ») deprecando l'oscurantismo della chiesa con una ingenuità spavalda e sorprendente per un futuro campione del papato⁴⁴. Ma questa accesa nota illuministica si spegne in Novalis più presto che in Klopstock. Sarà invece il concetto di comunità pietistica ad allargarsi in quello di comunità eterna e contemplante di spiriti⁴⁵; ma anche questo sviluppo — almeno fino alla stesura dell'*Ofterdingen* — sarà sollecitato da un senso costante se pur distante, della umanità, del suo lento maturare nella pacifica, innumere famiglia di popoli. Nemmeno nel periodo di maggior moda antitirannica del sodalizio di Gottinga (Voss e Stolberg) Novalis si entusiasma per la rivoluzione francese che, come si è visto, considera, per quanto ha di buono, un « prestito » di spirito universale fatto dai tedeschi ai francesi. In un appunto in prosa per un'ode in morte di Giuseppe II al rimpianto per la fine dell'età dell'oro — quella di Giuseppe e di Federico II di Prussia — di cui la sua generazione ha visto solo il tramonto⁴⁶, segue la tristezza per l'avvento di

⁴⁴ Cfr. *Ans Kloster in Ruinen*: « preti superbi tenevano schiave — giovinezza e natura — brandendo la spada maledetta — contro ogni traccia di acuta saggezza. — Regnavano tenebre e ignavia — e malizia in manto di agnello » o l'altra poesia *Cäsar Joseph*, per l'imperatore che « strappa il velo dal volto — della terribile maestà papale » o quella allo stesso sovrano contro i monaci e gli oscurantisti.

⁴⁵ Cfr. il finale della poesia *An den Tod* dove si delinea questa comunità celeste: « oltre la morte — un'eterna primavera imporpora le guance — ed io, pieno di forza immortale, il creato — rimiro e stupisco e celeste amicizia — mi accumuna agli spiriti immortali ».

⁴⁶ Nell'ode *An Friedrich Wilhelm II*. Novalis canta i doveri del sovrano pacifico al cui passaggio fioriscono « fiori e maggesi — città d'India e d'America — e d'Asia e i loro campi — e i campi del nobile inglese — che bagna il Tamigi — ricco di libertà e di avito coraggio », dove la geografia settecentesca è già mossa da un afflato herderiano. Analogo motivo è nella « felix Austria » accennata nell'ode a Giuseppe II, osannato dai « bruni abitanti d'Ausonia — e i fedeli figli di Boemia — e i truci guerrieri d'Ungheria ». Nel più tardo *Lied beim Punsch* (1795: per la datazione vedi K. pag. 619) il motivo della naturale crescente felicità umana (« — e così, dolcemente matura, — l'umanità celestialmente bella — risvegliata da un lungo torpore — in plaghe migliori trasmigrerà ») ha già lasciato alle spalle il suo modello, il *Punschlied im Norden zu singen* di Schiller che contrappone al vino naturale del Sud il vino dell'arte che all'uomo del Nord — « mit dem Willen und der Kraft » — concede di realizzare ogni suo desiderio.

una « notte cimmerica » in Europa (« descrizione del miserevole futuro », aggiunge Novalis fra parentesi) e per la fine della tolleranza in Prussia provocata dal fatto che « dovunque germoglia una messe di ferro », per la scomparsa del sovrano « Friedensengel » — retorico segno di una nostalgia non retorica di umana convivenza oltre le guerre — malcerto antenato letterario dell'ambiguo — napoleonico? — « Fürst des Fests » della *Friedensfeier* holderliniana ⁴⁷. E', d'altro lato, difficile seguire il Wolf nella sua interpretazione giacobina o « comunista » del conviviale *Rundgesang* — canto in cerchio — non solo perchè, come rileva il Samuel, l'analisi calligrafica del manoscritto l'anticipa al periodo preuniversitario (Weissenfels 1789, quando Novalis compose un analogo « canto » di nuziale e nazionale fierezza: « che i figli nostri crescano — ed arda in loro sangue tedesco — e fiamma di libertà — che mai portò fortuna ai tiranni ») ma perchè quella schiera di amici che in coro auspica all'anno che viene — rivoluzione per la festa di

⁴⁷ Cfr. L. Zagari, *La Friedensfeier di Hölderlin* in « Letterature moderne » X. 2 pp. 160-161 e L. MITTNER, *La letteratura tedesca del Novecento* p. 148 e segg.. Novalis ripercorre a suo modo la parabola di esperienze e di speranze del Klopstock oscillante fra Prussia e Austria: fruttuosa incertezza politica aggiunta a quella confessionale della *Messiad* il cui successo in Austria fu mediato dal suo fervido propagandita, il Denis, autore di uno *Schreiben an einen Freund über Herrn Klopstocks Messiad* Hamburg 1765, cronista dei viaggi di Giuseppe II (*Auf die Reise Josephs II.* Wien 1769) e assertore di un raccostamento fra i due imperatori (per il suo epistolario in proposito col Klopstock cfr. l'introduzione dello Hamel al Denis nel 48. Vol. della *Deutsche National Literatur* p. 153). Scritta anche per i cattolici, la *Messiad* rompeva i limiti confessionali, creava col patos di un linguaggio rinnovatore un'atmosfera di fervore illuminato; si ricordi a proposito l'accesa parabola delle odi di Klopstock osannanti alla rivoluzione francese ben più persuasive delle sue palinodie. Analogamente la religiosità novalisiana — per il suo lievito insieme intimo e universale — sfugge a una determinazione confessionale, supera il pietismo, inturgida e sposa nello stesso tempo le forme cattoliche. Per la diatriba confessionale su Novalis basta accennare alle pagine del Busse sui *Geistliche Lieder*, di cui alcuni — p. es. il V. — sono consacrati da una tradizione secolare di liturgia protestante, altri — il XIII. e il XIV. — rientrano coscientemente in quella dei *Marienlieder*, non senza dispetto dei protestanti come il Wetzstein che, nella sua *Religiöse Lyrik der Deutschen im 19. Jahrhundert*, 1892, deve considerare il protestante Novalis « purtroppo » un poeta cattolico e del Busse stesso che, dopo aver giudicato il famoso VII. Lied, quello della « cena » parafrasata dal Vangelo di Giovanni 6. 53/56, la frenesia di una monaca isterica, confina elegantemente i *Marienlieder* nel *Kunstkatholizismus* romantico e quindi pseudocattolico (op. cit. p. 63).

capo d'anno — di « non essere mite con la schiavitù — e la stronchi rudemente — e bandisca l'oro maledetto dagli dei — e non ci porti affanni — ma gioia e boccali e armonia — e filosofia — che la benigna Natura ci diede », questa rivoluzione conviviale, oraziana, sensata e senza affanni non può essere presa sul serio ⁴⁸, se non in un altro senso: questa mescolanza carducevole di simposiale calore con idee rivoluzionarie, di rococò e di libertà, è un altro segno del costante fraintendimento che i tedeschi hanno fatto dell'odiosamato settecento francese ⁴⁹; i giudizi nostalgici e severi per la cultura di società francese hanno impedito anche allo Herder dei *Frammenti* di cogliere le idee che in quella fermentavano.

Il documento più grazioso di questo edonismo ideologico sono i versi che Novalis da poco ventenne ha dedicati al Walzer, la nuova danza lanciata nel 1787 a Vienna ma subito giudicata rivoluzionaria e immorale. Eppure, nell'abbandonata apertura ritmica, fedele ai tre tempi della danza « *Hinunter die Pfade des Lebens gedreht — pausiert nicht, ich bitt euch, so lang es noch geht* » (scendendo nel giro i sentieri della vita — finchè vi è concesso non fate mai sosta) al giocoso si mischia

⁴⁸ Allo stesso modo non si può ingrossare il dissidio giovanile di Novalis col padre smentito dalle poesie stesse (p. es. *An meinen Vater*), come il dissidio fra due generazioni; lo ha tentato, con dubbio successo, il Samuel (K. p. 66). Il Wolf (op. cit. pp. 137-140) ne ha ridotto giustamente le proporzioni. Semmai Novalis vede nel padre, come in Claudius, l'espressione di un pietismo sufficiente e superato. Si confronti, a proposito, il gustoso e sensato giudizio che Claudius dà nel *Wandsbeker Bote* sul « povero Werther » coi versi di Novalis *Alla tomba di Werther*: « Giovinetto infelice, finito hai di soffrire — hai finito di vivere il sogno della vita — e nelle dimore di pace, lassù — più non pensi ai dolori terreni; — ora in pace puoi amare la tua Lotte — e nei baci celesti tu senti — gioie che solo l'amore — puro insegna, mai stanco — in pace eterna »; dove, sia pure con riferimenti bürgeriani, è già in nuce non poco del prossimo Novalis.

⁴⁹ Una simile divertita e casalinga interpretazione dei casi di Francia è nei versi *Sonnabend Abend*, con l'accento ai tempi in cui, scrive: « Già in me, vittorioso, cantavo ça va — e vedevo il creato all'Assemblea — e Dio nominato presidente ». Non meno tipica è la scherzosa iattanza per il suo lavoro creativo nella lettera del 1.8.1794 a F. Schlegel: « Volesse il cielo che la mia notte di nozze fosse una notte di San Bartolomeo del dispotismo e delle galere », così lontana dalle posteriori varianti mistiche della « Brautnacht ». Forse il dramma della polemica dei tedeschi con l'illuminismo consiste non nell'aver voltato le spalle alla cultura francese ma nell'averci a lungo discusso senza guardarla negli occhi. Ancora un secolo e mezzo dopo Rudolf Borchardt non ha saputo distinguere il preziosismo dell'illuminismo.

un che di pensoso (« die Pfade des Lebens... so lange es noch geht ») che basta a far presentire l'altro Novalis; è una danza che non scorda il destino. F. Schlegel non l'avrebbe mai saputa scrivere ⁵⁰.

Più effimera è invece in Novalis la nota « sociale », lo sdegno retorico per l'egoismo dei ricchi che, immersi nel loro « sogno vizioso » trascurano la povera gente; ma anche in questo spunto, che risale alla « auri sacra fames » di Virgilio e al Voss ⁵¹, subentra la nota personale, interiore « ...ascoltatemi voi, ricchi dissipatori — udite me, anzi il vostro interiore richiamo: — guardate intorno a voi strisciare i poveri — pensate che un unico padre vi ha creati » nella poesia *Armenmitleid* ⁵². Piuttosto, l'antitesi fra ricchezza, vita mondana e lo « innerer Ruf », la voce interiore, presenta sviluppi interessanti in Novalis sensibilissimo, da giovane — per motivi ancora non bene analizzati e almeno in parte comuni a molti poeti del settecento — alla voce di Orazio; il quale per la viva coscienza di sè, uomo nuovo, per l'ambigua ricchezza del suo « lát he biosas » che è insieme amore, difesa di sè dal mondo e sottile polemica col mondo stesso, coi suoi favori cortigiani, s'inseriva esattamente nella posizione di una borghesia oscillante fra l'ombroso e umbratile riserbo pietistico e la vita di corte, suo centro di attrazione e repulsione moralistica. Di questa società Orazio è il confessore, il mediatore, il « maître de plaisir »: offre un limbo letterario — colto, erotico e retorico — giardini metrici e figure mitologiche dove borghesia e aristocrazia pos-

⁵⁰ Per la prima volta la geometria mutevole del ballo figurato e collettivo, dove le coppie si toccavano appena la punta delle dita, si rompeva in un turbinio di singole coppie abbracciate; i vecchi si ritiravano alle pareti, inorriditi da quel caos rivoluzionario. Ancora nel 1835 — a quanto riferisce F. M. BOHME, *Geschichte des Tanzes in Deutschland* 1886, p. 219) la marchesa Genlis, dama di corte, scriveva: « Une jeune personne, légèrement drapée, se jetant dans les bras d'un jeune homme qui la presse contre son sein et qui l'entraîne avec une telle impétuosité que bientôt elle éprouve un violent battement de coeur, et que éperdue la tête lui tourne! Voilà ce que c'est qu'une valse ». Non parliamo dei roventi giudizi espressi nel nord della Germania dove il ballo non fu accettato per lungo tempo. Giustamente lo Haywood (op. cit. p. 26) considera questa poesia la prima « in which one central image dominates ».

⁵¹ Della poesia *Das Mangeljahr*.

⁵² Fra gli appunti dei Paralipomena al romanzo si trova anche: « Poesie der Armut, des Zerstörten und Verheerten » (K. 336). Novalis scopriva la poesia anche nella miseria.

sono convivere. Novalis, pur pagando il suo contributo di esercizi e traduzioni a Orazio ⁵³, ha con lui un rapporto più segreto e diverso da quello del Ramler, che ne è il traduttore ufficiale. L'attenzione — e la tensione — borghese verso il mondo aristocratico in Novalis aristocratico non aveva motivi d'interesse: c'è in lui un Orazio maestro di più intimi motivi di consolazione. In Orazio ha il suo germe letterario, pur alimentato da più celesti umori, il motivo della *Heiterkeit*: « Nicht Stürme wüten ihm im Busen, — kein Kummer scheucht ihm sanfte Ruh, — er sieht dem Schicksalswechsel zu — voll Gleichmut und bleibt treu den Musen »: così esalta Novalis il poeta nell'ode *An die Muse* con minuta parafrasi oraziana. Il motivo della « Genügsamkeit », del « contentus vivere parvo », della possibilità di cogliere gioie ineffabili da casi minimi della vita — tema così ambito e insistito in Novalis — volge già verso l'intima pace, la religiosa fondamentale concordia col mondo, in versi come questi: « Mit ruhiger und stiller Seele kann — ein jeder mähnen der Freude reife Saaten » ⁵⁴. Ma Orazio non si ferma qui per Novalis; già si è visto come dalle diffuse, borghesi propaggini oraziano-anacreontiche Novalis abbia

⁵³ Fra le poesie di più precisa derivazione oraziana si vedano le due versioni *An den Sklaven*, *An Lycidas*, *In den ersten Stunden des '89. Jahres* e *Am Grabe meines Vaters* che è assai letteraria e inferiore alla limitata ma schietta poesia del Claudius con lo stesso titolo (1773).

⁵⁴ L'albero di Orazio non può certo nascondere nè sostituire tutto il boschetto di anacreontici di cui Novalis gustò a lungo i frutti. La distinzione del Wolf per cui il « *lâthe biósas* » di Orazio è aristocratico in Novalis (che lo avrebbe ripreso dalla pietistica e un poco patologica solitudine di suo padre) e quindi diverso dall'Orazio degli anacreontici (che facendo di necessità virtù, disprezzavano gli onori che non potevano raggiungere) non pare del tutto persuasivo; fra questi, p. es., il Gleim poteva abbinare il clangore della musa guerriera al flauto arcade, contemperando mentalità borghese e cortigiana. La rinuncia pietistica del padre è in sostanza negazione di vita. Quella di Novalis è, come si è visto, una rinuncia animata da una gioia di vita più intensa di quella mondana, come più tardi saranno la notte e la morte. Sceverare in Novalis l'influsso anacreontico da quello diretto di Orazio — come confortano le traduzioni — è impresa non facile: presuppone un esame delle traduzioni del Ramler e del Wieland. Comunque Novalis è forse l'ultimo, dopo l'enorme interesse durato per tutto il secolo (si vedano, fra l'altro la *Rettung* del Lessing e le estese considerazioni di Herder nei *Fragmente*), ad occuparsi di Orazio passato in ombra dopo la stroncatura goethiana. Solo R. A. Schröder ha ritrovato in lui, disperando del mondo, un'oasi umanistico-cristiana: un altro Orazio intimizzato (Cfr. M. MARIANELLI *R. Borchardt e la restaurazione creatrice*, Catania 1960 p. 36-37).

tolto e serbato il gusto per la « Einfalt » delle sue figure femminili; un sublimato riflesso oraziano⁵⁵ resiste anche nella descrizione dei poeti all'inizio del cap. VI dell'*Ofterdingen*; nel trasognato mutare dei loro simboli, in quella pagina — di semplici persone, « creature migranti », « liberi ospiti », « buoni sovrani » — rimane la saggezza schiva di chi, come i poeti, dà senso al mondo senza chiedergli nulla: « Grosse und vielfache Begebenheiten würden sie stören. Ein einfaches Leben ist ihr Los, und nur aus Erzählungen und Schriften müssen sie mit dem reichen Inhalt und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden ... es sind die Dichter diese seltenen Zugmenschen, die zuweilen durch unsere Wohnsitze wandeln, und überall den alten ehrwürdigen Dienst der Menschheit und ihrer ersten Götter, der Gestirne, des Frühlings, der Liebe, des Glücks, der Fruchtbarkeit, der Gesundheit und des Frohsinns erneuern: sie, die schon hier im Besitz der himmlischen Ruhe sind und von keinen törichten Begierden umhergetrieben, nur den Duft der irdischen Früchte einatmen, ohne sie zu verzehren und

⁵⁵ Questi motivi oraziani nelle prime poesie di un romantico come Novalis, bastano a indicare — senza bisogno di essere sopravvalutati — con quanta cautela si debba procedere nel giudicare i suoi rapporti con la cultura illuministica. Più di tutti li trascura, ovviamente, il Nadler nella sua storia letteraria. Preoccupato di cogliere volta a volta il massimo denominatore comune « regionale », non cura gli sviluppi storici, parla di « vorgeprägte Gedankenverbindungen », presegnati raccordi di pensieri e, trascurando tutto il '700, salda Novalis all'antica mistica, alla « Via interiore » del Seuse: come se bastassero lo « in sich selbst schauen », Il culto di Maria, il misticismo erotico per giustificare e chiarire il rapporto, e si potesse, p. es., confrontare la vita travagliata e militante del Seuse nei monasteri svizzeri, durante lo scisma, la peste, il processo, con la vita di Novalis; o il trasognato inventare del monologo di Novalis con lo splendido dialogo gnomico-popolare dello *Exemplar* di Seuse; da cui togliamo (ediz. Lehmann Jena 1911 p. 8) questa sola immagine per capire quanto siano lontane le vie interiori dei due poeti: « Chi vuol chiappare per la coda quel pesce liscio che si chiama anguilla e chi vuole incominciare tiepidamente una vita santa, s'inganna in tutt'e due le cose ». Novalis non avrebbe mai pensato — diciamo — ad agguantare pesci per la coda. Per analoghe contrazioni regionali del Nadler si veda la sua interpretazione dello Schleiermacher spiegato in funzione del '300 tedesco trascurando non solo l'influsso di Fichte e Spinoza su di lui ma anche la sua crisi pietistico-kantiana a Halle nel 1789 (Cfr. Haym, op. cit. p. 397 e segg.). Anche l'accostamento, di per sè interessante, a VITUS PEREGRINUS, fatto da W. Rehm (*V.P. ein Novalis Erlebnis* D.Vj.L. 1949 - I) è svolto con cautela stilistica relativa e rischia di confondere le due persone nel comune « Reich des Wunders und des hohen Traums, das romantische Geisterreich » (p. 45).

dann unwiderruflich an die Unterwelt gekettet zu sein. Freie Gäste sind sie, deren goldener Fuss nur leise tritt, und deren Gegenwart in allen unwillkürlich die Flügel ausbreitet. Ein Dichter lässt sich wie ein guter König frohen und klaren Gesichtern nach aufsuchen.. »⁵⁶.

La misura festosa della vita, l'orgoglio ritroso non si turbano quando la figura singola, ipostatizzata e didascalica del poeta, appare moltiplicata; il plurale richiama lo sparso sodalizio dei dotti nello Schleiermacher.

Nello stesso atteggiamento del minatore che vive nascosto, povero e sereno (« ...come lavora tranquillo il povero minatore, contento di poco nei suoi profondi tesori, lontano dall'inquieto tumulto del giorno... ») è disceso, reso sacro, un barlume del sorriso di Orazio: un'eco della sua saggezza suona nel canto « sotterraneo » del minatore che « bleibt mit Freuden arm — sie mögen sich erwürgen — am Fuss um Gut und Geld. — Er bleibt auf den Gebürgen — der frohe Herr der Welt » (« resta con gioia povero; — che gli uomini si strozzino — laggiù, pei beni e l'oro, — sulle rocche egli resta — sereno padrone del mondo); ma lo spazio sotterraneo è la notte scavata nell'animo con gli inni, matrice della miniera nel romanzo.

Questa fede nel mondo di Novalis giovinetto passa, tradotta in termini di notte e di morte, nel « vecchio » Novalis: sarebbe un peccato critico mortale scambiare la « Begeisterung », il « Gemüt », il « Gefühl » e il « Rausch », l'ebbrezza romantica, alla quale si mescola, come l'oro alla terra nella canzone del minatore, ma senza consumarsi. E noto con quanta insistenza Novalis si preoccupi — specie nell'*Ofterdingen* — di distinguere la serena, fredda virtù creatrice dall'ubriacatura sen-

⁵⁶ Avvenimenti grandiosi e molteplici li disturberebbero. Una semplice vita è il loro fato e solo da racconti e opere scritte debbono venire a conoscenza del contenuto ricco delle infinite apparizioni del mondo... I poeti sono queste rare creature migratrici che di quando in quando, nel loro vagare, passano dalle nostre case e ovunque rinnovano l'antico nobile servizio dell'umanità, dei suoi primi dei e stelle, della primavera e dell'amore, della felicità, della ferocia, della salute e dell'allegrezza. Essi, che già godono del possesso della celeste pace, nè si fanno trascinare da brame pazzesche, respirano solo il profumo dei frutti terrestri senza consumarli, senza rimanere così inesorabilmente incatenati al basso mondo. Liberi ospiti essi sono, il cui aureo piede avanza solo leggero e la cui sola presenza mette a tutti involontariamente le ali. Un poeta, come un re buono, si rivela per i volti chiari e sereni che si crea intorno.

timentale, dannosa all'economia creatrice ⁵⁷; ma che questo « stato interiore, quieto e sensibile, elastico e penetrante », « posente e impercettibile », « come la luce », non sia solo strumentale (per una più felice realizzazione poetica) o polemico (contro lo « Sturm und Drang ») o d'imitazione (della calma die Goethe trasposto nel Klingsohr del romanzo), come intende l'Alfero ⁵⁸, che riposi invece su una più certa fede, ci soccorre a capirlo un'altra poesia scritta quando Novalis non si era posto — nè era quella occasione per porcelo — un problema di tecnica poetica. Questa lirica poco famosa si rivela forse una chiave di volta decisiva per stabilire il passaggio dalla lirica giovanile a quella adulta — se tale mai è diventata — di Novalis e per fissare l'intimo, definitivo influsso dello Schiller su di lui. Si tratta di *Anfang*, inizio, appunto, o scoperta in sè stesso dell'amore per Sofia e risale, secondo il Ritter, ai primi tempi del suo incontro con lei ⁵⁹. E' un delirio del cuore ma lucidissimo, fermo, con gli occhi aperti al mondo: tanto lucido che in quel momento stesso di gioia, di impulso appassionato, c'è in Novalis solo il bisogno di assicurare noi e sè stesso che non si tratta di un semplice « Rausch » — « ebbrezza non può essere... » —, come per vino: sarebbe offesa alla fede che egli nutre per la vita, per gli uomini e i loro destini, per le prodigiose energie dell'oro della poesia. Una struttura etica e umana sorregge tutta la trama emozionale: che ad essa ricorre, sentimento che cerca il sostegno e il sigillo di una ragione valida fuori di sè. Su questa poesiola, quasi specchio esiguo di luce razionale e morale si piega, come su se stesso, il trepido impulso romantico, già con l'eloquenza « minore » appena perplessa dell'inizio: « Es kann kein Rausch sein... ». E' l'eloquenza dell'interrogativa retorica di Novalis, qui già raffinata e nuova, poi quasi posta solo a se stesso e insistente negli Inni alla notte.

⁵⁷ ... « quanto è lontana, questa consapevolezza serena, da ogni ansiosa incertezza, da ogni cieco timore della superstizione... E così il limpido, vivificante calore di un animo poetico è esattamente l'opposto di ogni selvaggio ardore di un cuore malato. Questo è povero, conturbante, passeggero; l'altro invece distingue limpidamente ogni figura... ed è eterno in grazia di se stesso. Il giovane poeta non sarà mai abbastanza freddo e ragionato... ho sentito spesso che nei momenti di massima intensità interiore c'era in me meno vita che in altri momenti quando io andavo in giro liberamente a fare di voglia ogni mia faccenda (K. p. 281-282).

⁵⁸ Op. cit. pp. 236-237.

⁵⁹ Per la datazione vedi note in K. p. 617.

Es kann kein Rausch sein — oder ich wäre nicht
Für diesen Stern geboren — nur so von ohngefähr
In dieser tollen Welt zu nah an
Seinen magnetischen Kreis gekommen.

Ein Rausch wär wirklich sittlicher Grazie
Vollendetes Bewusstsein? — Glauben an Menschheit wär
Nur Spielwerk einer frohen Stunde — ?
Wäre dies Rausch, was ist dann das Leben?

Soll ich getrennt sein ewig? — ist Vorgefühl
Der künftigen Vereinigung, dessen, was
Wir hier für Unser schon erkannten,
Aber nicht ganz noch besitzen konnten —

Ist dies auch Rausch? so bliebe der Nüchternheit,
Der Wahrheit nur die Masse, der Ton, und das
Gefühl der Leere, des Verlustes
Und der vernichtenden Entsagung.

Womit wird dann belohnt für die Anstrengung
Zu leben wider willen, Feind von sich selbst zu sein
Und tief sich in den Staub getreten
Lächelnd zu sehn — und Bestimmung meinen?

Was führt den Weisen denn durch des Lebens Tal
Als Fackel zu dem höheren Sein hinauf —
Soll er nur hier geduldig bauen,
Nieder sich legen und ewig tot sein?

Du bist nicht Rausch — du Stimme des Genius,
Du Anschauen dessen, was uns unsterblich macht,
Und du Bewusstsein jenes Wertes,
Der nur erst einzeln allhier erkannt wird.

Einst wird die Menschheit sein, was Sophie mir
Jetzt ist — vollendet — sittliche Grazie —
Dann wird ihr höheres Bewusstsein
Nicht mehr verwechselt mit Dunst des Weines ⁶⁰.

⁶⁰ Ebbrezza non può essere — o non sarei nato per questo pianeta — sol per caso esser giunto sì vicino, — in questo folle mondo alla sua sfera — più

Anche se il termine « sittliche Grazie » opposto alla sfrenatezza bacchica non è dello Schiller ma di Jakobi — come nota il Samuel ⁶¹ — in nessuna poesia come in questa, che è forse la più alta e mossa delle minori di Novalis, sono così evidenti gli emblemi della liturgia spirituale dello Schiller: la « fiaccola » del saggio, la fede nell'umanità, la voce del genio, l'identità fra bellezza e verità affermata nell'ode *Die Künstler* ⁶². Gli ultimi versi indicano già chiaro — nel 1795 — il tema familiare del tardo Novalis, l'educazione, la « Vollen- dung » dell'umanità; ma la formulazione — in un'epoca in cui la costellazione di Schiller non era più allo zenit dell'orizzonte di Novalis e volgeva al notturno — è nettamente schilleriana, la « Vollendung » è prevista *entro* l'umanità, la meta è ancora « bellezza morale ». Quando Novalis, dopo la morte di Sofia, cambierà la sua formulazione — « trasformare Sofia in tutto e tutto in Sofia » — muterà certo anche la sostanza, la « Moralisierung » si allargherà all'intero cosmo. Ma in Novalis, almeno nelle sue intenzioni, sarà sempre un principio di

alta e più magnetica. — Davvero, soltanto un'ebbrezza la piena — coscienza della grazia morale? — E credere nell'umanità — solo il gioco di un'ora felice? — Se questa è ebbrezza, cos'è mai la vita? — Ho da stare diviso eternamente? — Invece è pur presentimento — della futura unione con quanto — già qui riconoscemmo per nostro — ma non potemmo intero possedere. — Ebbrezza è questa? Resterebbe allora — al vero, al sobrio solo il peso, il suono — ed il senso del vuoto, della perdita — della rinuncia che tutto distrugge. — E quale mai compenso ci sarebbe — a esser vissuto contro voglia, ostile — a se stesso e di essersi veduto — ridendo sprofondare nella polvere — e a tutto questo dirsi destinato? — Ma che cosa accompagna allora il saggio — attraverso la valle della vita — quasi fiaccola verso una più alta — esistenza? o deve, invece, solo — darsi paziente a costruir qualcosa — quaggiù e giacere eternamente morto? — Non sei ebbrezza, tu, voce del genio — contemplazione di quel che ci eterna; — coscienza tu di quel valore intero — che sulla terra si conosce in parte. — Un giorno, quando gli uomini saranno — a sè quello che oggi è a me Sofia — morale grazia, la più alta coscienza — di loro, non potrà esser scambiata — coi vapori del vino ». Con argomenti ancor più persuasivi di quelli addotti dall'Alfero, questa persuasiva poesia giovanile (ma sull'orlo della maturità: ce lo dice già la presenza dell'aggettivo « höheres », più alta, quasi trascendente, carissimo al Novalis del *Brouillon*) smentisce l'ipotesi dello Spenlé (p. 97) di una notte novalisiana provocata da estasi afrodisiache. Che Novalis, sempre sospeso fra spiritualità poetica e « pratica », potesse a volte pensarci è comprensibile ma non decisivo per intendere le formulazioni ferme ed altissime degli Inni alla notte.

⁶¹ K. p. 618.

⁶² « Was wir als Schönheit hier empfinden — wird erst als Wahrheit uns entgegen gehen » (Nationalausgabe 1933 I p. 198).

penetrazione nella natura e non, viceversa, abbandonano alle sue forze. La seconda formula della « *Moralisierung* » o « *Vollendung* » del cosmo — infinita parafrasi dell'amata — non ha smentito del tutto la prima, nè fa fede la definizione di Sofia come « *höhere Erziehungsanstalt* » — quasi « istituto di più alta educazione » e « fossile » settecentesco, anche se la polpa della parola « *Erziehung* » è profondamente mutata. Col sentimento non si è perduta l'ambizione e la funzione « educativa » prima affidata alla ragione: è, per così dire, cambiato il mezzo, non il fine. Allo stesso modo Herder, scoprendo un Apollo « selvaggio » anche fra popoli primitivi, protesta di non volere tornare a camminare su quattro zampe, non rompe l'unità del mondo e sogna una irrequieta, universale storia dello spirito umano. Il senso di un'infinita compresenza del creato all'attimo e all'animo del poeta non esclude una fede ragionata in esso, una speranza che ha radici leibniziane, radici lucide che alimentano il fogliame dell'entusiasmo. Si potrà dire che quel senso di unità « poetica » o mitica del mondo è ben lontano dal senso di necessaria unità storica, politica, pratica della vita; e che anzi può, se non tradirla, almeno ignorarla; purchè non si scordino i casi opposti in cui la vita pratica, politica ecc. va a ricercare quel mito quando le fa comodo ⁶³.

⁶³ Si avverte ora forse meglio che cosa divide il Mida o « Imperatore » Novalis dall'imperatore-poeta Hofmannsthal. L'« indifferenza » novalisiana è data dalla insidiosa e illusa certezza del valore poetico di tutto il cosmo. Mida non rende oro quello che tocca ma lo scopre in tutto. il suo caos è ricchezza. Hofmannsthal investe il poeta della stessa precisa immagine di Mida: « *Denn der Künstler gleicht jenem Midas, unter dessen Händen alles zu Gold wurde* » (in *Über die Charaktere im Roman und im Drama* 1902 Prosa II); ma attua una doratura delicata e sinistra e sente ogni volta le screpolature, la fissità dell'oro, della bellezza. La monotona metafisica di Novalis è una continua riduzione dell'infinito nei suoi oggetti, la monotonia sensuale che serpeggia nelle immagini di Hofmannsthal è una continua riduzione all'effimero, al tempo come pulviscolo di un getto di fontana, mutevole e uguale (per tutte le metafore del « *Brunnen* » cfr. quella in *Englischer Stil* 1896 Prosa I) fino all'esigenza inutilmente religiosa di *Jedermann*. Fraintendendo il Lessing, che vuol decifrare in senso educativo la storia delle religioni, Novalis considera il passato « *chiffriert* », somma di allegorie poetiche; storico è colui che alza il velo dei fatti e ne spiega il valore anagogico, misterioso, storia è inno in prosa, materiale solido da rendere fluido, in movimento, lo storico è Orfeo che rimuove le pietre del passato e le incanta. Tutto questo, ancor prima che nei cenni del romanzo, è già delineato in quella pagina giovanile modulata su Schiller e Herder, degli *Skizzen einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* giudicata, a torto, retorica dallo Haering (op. cit. p. 482). Hofmannsthal — e questo è il rove-

D'altra parte nessuna poesia di Novalis come questa così « schilleriana » indica in modo così esemplare l'antitesi e il superamento delle posizioni dello Schiller, assai prima del quinto Inno alla notte. E' già in essa, risentito e commosso, quel legame tra speranza e entusiasmo, tra fede e gioia, tra il terrestre e l'eternità (« Vorgefühl der künftigen Vereinigung ») che Schiller è incapace di accettare. *Anfang* pare la risposta, frase per frase, a una poesia dello Schiller, famosa soprattutto per la strofe finale che, avulsa dal contesto, sembra ritagliata sulla moderna condizione umana: è *Resignation* dove Schiller si immagina giunto alla fine della vita, alle « soglie paurose » dell'eterno, dopo avere rinunciato alle gioie della vita stessa, sperando in una verità, appunto, eterna e chiede il compenso: ma la « voce di un genio » lo delude e lo ammonisce:

« Mit gleicher Liebe lieb' ich meine Kinder! »,
Rief unsichtbar ein Genius.

« Zwei Blumen » rief er « hört es, Menschenkinder,
Zwei Blumen blühen für den weisen Finder,
Sie heissen *Hoffnung* und *Genuss*.

scio positivo di un neo-romanticismo come il suo che vive della crisi non solo sua — giunge a ridurre invece tutta la storia e il suo eclettismo a «graziosi mobili» che, uniti alla nostra « nevrastenia », ai nostri « bebende Nerven », danno il binomio del nostro tempo, ultima logora edizione del romantico binomio «storia e poesia». Che Hofmannsthal, per non capire il loro rapporto col mondo politico da lui difeso, viva in fondo, anche lui, di questi mobili della storia, che continui a considerare il fatto sociale « allegoricamente » (cfr. *Briefwechsel* con George Düsseldorf 1953 p. 65), che sia incapace d'intuire il futuro, non impedisce che egli abbia una percezione angosciata della crisi, di quel che significhi questa fuga della cultura sull'Aventino del passato, donde l'esigenza di un Menenio Agrippa del presente fra noi (cfr. *D'Annunzio* Prosa I.). La misura della differenza fra i due poeti è data da un altro comune motivo (fra i molti che appaiono a chi guardi questi due poeti come l'alfa e la omega del romanticismo estetico; si pensi p. es. alla miniera di Falun e a quella dell'*Ofterdingen*), l'idea del « premondo »: alla « Vorzeit » di Novalis, termine instabile e ricchissimo di futuro e di passato, celebrato dall'aedo del romanzo (« Der Vorwelt heilige Lüfte — umwehen sein Angesicht »), antica felice età degli uomini e del tempo felice in terra con Sofia, patria interiore e patria eterna. celeste apocalisse (cfr. in proposito, ma nei suoi riflessi sulla politica, il recente volume di H. W. KUHN *Der Apokalyptiker und die Politik* Studien zur Staatsphilosophie Novalis, Freiburg 1961), corrisponde la nota « Präexistenz » che Hofmannsthal riconosce « stato glorioso ma pericoloso », e, indirettamente, « esperienza mistica abbassata a onanismo quando non si cerchi la severa relazione con la vita » (cfr. l'introduzione alle *Liriche e drammi* di H. Sansoni 1942, fatta da L. TRAVERSO che riconosce « ben novalisiano » il titolo *Der Priesterzögling* di un appunto del 1919, p. 15). A tratti Hofmannsthal pare il liquidatore del « Traum von grosser Magie » di Novalis.

« Wer dieser Blumen *eine* brach, begehre
 Die andere Schwester nicht.
 Geniesse, wer nicht glauben kann. Die Lehre
 Ist ewig, wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre.
 Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

« Du hast *gehofft*, dein Lohn ist abgetragen,
 Dein *Glaube* war dein zugewognes Glück.
 Du konntest deine Weisen fragen,
 Was man von der Minute ausgeschlagen,
 Gibst keine Ewigkeit zurück »⁶⁴.

Questa frattura fra speranza e gioia, inconcepibile per Novalis, è già implicita nel valore negativo che Schiller attribuisce alle « furchtbare Ewigkeit », la paurosa eternità; ma lo stesso eroismo di chi crede deve considerarsi, per conseguenza, negativo e vano quando oggetto della sua fede sia l'eternità che cade fuori degli ideali dello Schiller: un eroismo che avrebbe la sua moderna e nihilistica grandezza nella sua « vanità » se la « rinuncia » eroica a godere la vita non sembrasse in Schiller poco eroicamente legata a una precisa, quasi contrattuale speranza di compenso: « Per te ho distrutto tutte le mie gioie — ora mi getto davanti al tuo trono — sprezzai di cuore quanti mi schernirono: — Compensatrice, esigo il mio salario »⁶⁵. Que-

⁶⁴ « Amo i miei figli di uno stesso amore — gridò un genio invisibile. — Due fiori, disse, creature umane — crescon, due fiori per chi sa trovarli: — si chiamano Speranza e Godimento. — Chi l'uno colse dei due fiori, brama — non abbia del fiore fratello. — Goda chi non sa credere, è una norma — eterna come il mondo. E chi crede, rinunci! — la storia del mondo è il giudizio finale — Tu sperasti: il compenso è appunto in questo. — La tua felicità fu la tua fede — Interrogar potesti i tuoi sapienti: — quel che dall'attimo non hai voluto — non te lo rende l'eternità » (su « Thalia » 1786). L'opinione di M. GERHARD che considera superata la « Gefühlslage » di *Resignation* (nel suo *Schiller I*, Bonn 1950 p. 321) ci sembra convalidata appunto da *Die Ideale* dove la « Geschäftigkeit » non è nè rinuncia nè godimento. Le due poesie, separate da dieci anni (1786-1796) segnano precisa la evoluzione dello Schiller.

⁶⁵ Affermare, come fa il Wolf (p. 77) che Schiller, per suo conto, ha già fatto la sua scelta, la speranza, è saltare oltre le conclusioni, il titolo della poesia e ignorarne gli sviluppi. La sua affermazione che Schiller ha vissuto « credendo nello spirito, nel suo spirito » ci sembra, nel suo idealismo spreciso, poco accettabile; varrebbe quasi meglio per Novalis, per la sua « spiritualizzazione ».

La sua affermazione che Schiller ha vissuto « credendo nello spirito, nel suo spirito » ci sembra, nel suo idealismo spreciso, poco accettabile, varrebbe quasi meglio per Novalis, per la sua « spiritualizzazione ».

sti versi svuotarono in parte il fascino amaro e senza tempo di « Geniesse, wer nicht glauben kann ... wer glauben kann, entbehre! » Rimane da chiedere a Schiller, una volta che la speranza, giunta alla foce dell'eterno, impaluda e trova in sè la sua giustificazione (« Dein Glaube war Dein zugewognes Glück »), una volta che essa non ha maggior merito, nella vita, del godimento (« Mit gleicher Liebe lieb' ich meine Kinder ») e il titolo stesso penoso e pensoso dei suoi versi lo conferma — « Resignation » —, viene da chiedergli di quali ideali, diversi dall'eternità, si nutra la speranza, la rinuncia, che non sia inutile, al godimento. Schiller, esclusa la profonda corrispondenza novalisiana fra la beatitudine terrestre e futura, ci risponde, nella poesia intitolata, appunto *Die Ideale*, che di tutta « l'età d'oro della sua vita » di tutto ciò « che fu sì bello e sì divino un giorno », gli è rimasta l'amicizia e il fare, la « Beschäftigung » (inutile chiedergli se il suo « fare » sia un fare solamente per se stesso, educativo, o per che cosa: sarebbe come chiederlo a noi); comunque questi — « Freundschaft, Beschäftigung » — sia pure così ridotti, sono ideali commisurati alle forze e alle mentalità, più moderne, di Schiller. La « Tätigkeit », il fare, è il suo modo, più faticoso, di raggiungere la sua eternità; e la sua eternità è costruita giorno per giorno, è giusto quanto l'uomo Schiller le sottrae agendo: « Die langsam schafft, doch nie zerstört — die zu dem Bau der Ewigkeiten — zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht — doch von der grossen Schuld der Zeiten — Minuten, Tage, Jahre streicht »⁶⁶, non senza echi dalla *Erziehung des Menschengeschlechts* di Lessing. Questa è la misura giusta e la giusta chiave dell'eternità schilleriana, il rovescio positivo della delusa speranza di *Resignation*, un agire limitato di contro a una speranza senza contenuto. *Resignation* era impostata un'ottava sopra, in chiave « falsa » per lo Schiller o almeno cristiana di un cristianesimo « moderno ». In quella ottava superiore si muove invece a suo agio la musa di Novalis senza distinguere — e senza escludere a vicenda — la speranza dalla gioia, giacchè speranza è già « Genuss » di felicità e infinità: nè ha bisogno di una pura « Tätigkeit » in senso schilleriano, che egli giudica « morte »: « Soll

⁶⁶ « Che lento crea e mai distrugge — che all'edificio dell'eternità — porge solo un grano di sabbia dopo l'altro — ma dal gran debito dei tempi — cancella minuti, giorni, anni ». (Ed. cit. p. 237).

er (l'uomo) nur hier geduldig bauen — nieder sich legen und ewig tot sein? » aveva risposto in *Anfang*, certo che il saggio non porta invano la fiaccola, certo della « futura ricongiunzione ». Quando scrive a Caroline Schlegel che anche lui « eine Natur und Welt zu bauen hat », sappiamo di quale melodioso e instabile « costruire » egli parli. Quello di Schiller è di riscattare la vita dal debito dell'infinito ⁶⁷, quello di Novalis è di aggiungerla a quel debito trasformato in ricchezza, in eterno possesso. Eppure è in grazia del limitato e drammatico vangelo dello Schiller, delle sue poesie — su cui pesa ormai da troppo tempo l'ipoteca negativa della critica — confrontate a quelle di Novalis, che la indiscriminata religione novalisiana ci appare nel suo sostanziale ottimismo senza contrasti etici profondi, con la sua equazione di fede e godimento che sostituisce le virtù

⁶⁷ Sul piano teorico questa posizione si avvicina a quella della « erfüllte Unendlichkeit » o libertà estetica di unire « ogni fatto reale », quasi indeterminatezza per ricchezza che Schiller contrappone alla « leere Unendlichkeit », quasi indeterminatezza per povertà del « Gemüt » nella XXI. delle sue lettere *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (a cura di E. Kuhnemann, Leipzig 1922, p. 232). Schiller non sembra concepire l'infinito se non per riempirlo o almeno limitarlo, sia pure per sola esclusione. Nella Lettera XIX. giunge a distinguere la stessa « leere Unendlichkeit » dalla « unendliche Leere ». Dopo aver distinto, con Kant e senza equivoci, la « bellezza » estetica da oggi fine intellettuale e morale (« Si findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine Pflicht zu erfüllen... lettera XXI.), Schiller finisce col giudicare la libertà estetica come « die höchste aller Schenkungen, die Schenkung der Menschheit ». L'entusiasmo per la libertà determinante, che « ogni giorno di nuovo ci viene data attraverso la vita estetica », Willensbestimmung che Novalis ritroverà in Fichte, esime Schiller prima dal porsi problemi sull'infinito e poi, caduti gli « Ideali », dal cercare una ragione alla sua « Geschäftigkeit » che, rischia di passare da Prometeo a un Sisifo quasi precamusiano. Non a caso al motivo dell'azione, se pure solo poetica, in Novalis corrisponde l'illusione spesso amara della « Tat » in Hofmannsthal. La riprova di questa che diremo « insensibilità » di Schiller per l'infinito è data dall'incapacità del suo « Formtrieb » di cogliere sul piano lirico i valori dell'eterno e dell'infinito. La *Hymne an den Unendlichen*, del 1782 è piuttosto un'invocazione procellosa, sottoprodotto klopstockiano, presentimento più che sentimento; la natura è « der Unendlichkeit — Riesentochter! — sei mir Spiegel Jehovahs! Seinen Gott dem vernünftigen Wurm — orgle prächtig, Gewittersturm »; sarcasmo di costume è la *Zuversicht der Unsterblichkeit* dello stesso anno (ed. cit. pp. 101 e 91). Il *Gruppe aus dem Tartarus* (p. 109) è un disperato plastico alla Delacroix, di dannati sull'onda procellosa di Cocito, tesi sulla domanda angosciata: « Ob noch nicht Vollendung sey? ». Forse un discorso disteso con l'eternità, Schiller non l'ha mai avviato se non per distrarlo o arruffarlo in immagini, quando non lo ha scorciato a suo modo: « Vor dem Tod erschrickst du? Du wünschst unsterblich zu leben? — Lebe im Ganzen! » (In *Unsterblichkeit* del 1795).

razionali e allegorizzate del classicismo, divenute d'un tratto, con lo Schiller, impegnative. Una riprova di questa impostazione « arcaica » dei rapporti tra felicità e fede è fornita dalla prima poesia di Novalis data alle stampe: *Klage eines Jünglings* ⁶⁸ che, pur così precoce, corona lo sviluppo dell'autocoscienza poetica di Novalis.

Il filo conduttore e il limite di questo sviluppo ci è dato dai diversi significati assunti via via, nelle poesie giovanili, da una parola chiave in cui si ipostatizza l'eroismo idillico di tutto Novalis: « Jüngling », un termine in cui gli amici, perfino F. Schlegel, sentivano Novalis inerme e irraggiungibile. Lo troviamo prima — appena uscito dai prati di biblica rugiada gessneriana — « Jüngling » che osa cantare gli eroi della patria « waget der Jüngling — Einer, schüchternen Blicks, welcher der Liebe — Allgewaltger Begeisterung traut » ⁶⁹ e già si mescola fra i beniamini della storia e delle Grazie; a 17 anni è già più serio giudice di allegrie trascorse: « und manche Unschuldsfreuden, die nun nie — dem reiferen und ernsten Jüngling wiederkommen » ⁷⁰; imberbe e già impettito di orgoglio poetico davanti alla statura del Bürger « Trotz der Jugend, die um meine Wangen — kaum noch erst den Flaum des Jünglings schlang — fühlt ich doch oft der Empfindung Drang » ⁷¹; moraleggiante sui suoi coetanei, vinti, come mosche, dal piacere: « Auch manchem Jüngling geht es so, — getäuscht vom Schimmer rennt er froh — und von der Wollustflamme in — die Flamme, die ihn senget, hin » ⁷². Dal giovinetto oraziano a cui il petto di marmo della fanciulla « colmo come una rosa sboccia incontro » ⁷³, si passa già all'esaltazione della musica con « Donner-ruf », grido di tuono, (« singt dich mein Donnerruf ») ⁷⁴ e

⁶⁸ Pubblicata dal Wieland nel « Teutscher Merkur » aprile 1791.

⁶⁹ « il giovinetto — dallo sguardo innocente che confida — nell'onnipotente entusiasmo dell'amore » (*Ode an Cäsar Joseph*). Uno « Jüngling mit dem Schwert » è già in *An mein Schwert*.

⁷⁰ « E alcune gioie innocenti che ora — non tornano più al giovinetto — più serio e maturo » (*In der ersten Stunde del '89 Jahres*).

⁷¹ « Nonostante la giovinezza che sulle mie guance — appena ora sparge la prima pelurie — già spesso provai il rigoglio della mia sensibilità » (*An Bürger*).

⁷² « Così succede anche a qualche giovinetto: — Dalla luce ingannato e dalla fiamma — di voluttà corre nel fuoco — che lo distrugge ». (*Auf eine Mücke*).

⁷³ *An den Sklaven II*.

⁷⁴ in *Die Musik*. Un ulteriore balzo di questa autocoscienza poetica è indicato dal *Fragment* (K. 523), vibrante di eroica certezza: « Ich fühle es, wie gewaltig in

si arriva al « Dichterjüngling » — ormai fuso in un solo termine, dei quattro sonetti a A. W. Schlegel. Nel primo, Novalis trascrive i versi iniziali della *Resignation* (« Auch ich bin in Arkadien geboren »), ma con orgogliosa certezza del suo destino poetico, quasi consapevolmente teso a riscattare, volto verso il cielo « immer freundlich himmelwärts », l'eredità schilleriana ⁷⁵.

Ma un esempio più probativo di questo trapasso di termini schilleriani nell'aura novalisiana ci viene dato da un'immagine cara allo Schiller, quella classicheggiante della « fiaccola », che si è già ritrovata anche in *Anfang* animoso simbolo del sag-

mir strebt — Ein Genius mit rauschendem Gefieder, — Wie sich mein Sinn und Herz zum Äther hebt, — Kaum fesselt mich der Leib noch hernieder ». Eppure, la più alta espressione di questa coscienza, d'impulso ormai ben più che letterario, è il frammento di traduzione (del 1799: tanto vigorose linfe trae ancora Novalis dalle antiche radici oraziane) o piuttosto di elaborazione dell'ode: « Quo me Bacche.... ». Non si tratta solo della migliore traduzione tedesca di quella lirica, come vuole il Kluckhohn, quanto di un Orazio eroizzato che — in un paesaggio essenziale, di potenza hölderliniana — ha spezzato le catene auree della metrica: « Unerhörte, gewaltige — keinen sterblichen Lippen entfallene — Dinge will ich sagen »: inaudite, possenti — cose, mai prima d'ora — sgorgate da labbra mortali — io voglio cantare ». Si noti almeno l'aggiunta di quel « gewaltige » ai « carmina non prius audita ». Qui davvero Novalis non teme l'orgiastica forza di Bacco: « Fülle meines Herzens, Gott des Rausches... ».

⁷⁵ Lo si può osservare dal positivo valore che il « Genius » pessimista di *Resignation* acquista in Novalis: nella sua poesia Schiller aveva scritto: « Auch mir hat die Natur — in meiner Wiege Freude zugeschworen ». Novalis, nel primo sonetto ad A. W. Schlegel — legato a filo doppio con *Resignation*, — sostituisce « die Mütter » a « Natur »; ma nel quarto sonetto (che, come aveva già osservato F. Schlegel inviandolo al fratello, « è una semplice variante del primo »), « die Mütter » è sostituita da « Genius »: « Auch mir hat mancher gute Genius ». Questo « buon Genio » del sonetto — collocato anche a Wolf nel 1792 — ha quindi superato positivamente il « Genius » di *Resignation* (1786). Così in *Anfang* — anche in questo contrapposto alla poesia di Schiller — la voce del Genio tornerà confortatrice: « Du bist nicht Rausch — du Stimme des Genius ». Interessante in questo processo di interpretazione dello Schiller il trapasso delle simpatie di Novalis dal Bürger ad A. W. Schlegel. Il Wolf ritiene che questi sonetti siano stati in origine dedicati al Bürger, per spiegarsi il permanere di forme così confidenziali: « Ich habe dir längst Liebe zugeschworen — Gern folgsam meinem bessern Genius — Gib mir die Hand und einen Bruderkuß », ancora il miglior genio del primo sonetto. Ma il fatto che Novalis abbia sentito il bisogno di cambiare il tono rivolgendosi a persona più distante, potrebbe indicare quale coscienza avesse ormai del suo valore. Questo cambiamento di inirizzo avveniva dopo che erano uscite le traduzioni petrarchesche dello Schlegel (*Musen Almanach* 1790, ma già dell'autunno precedente) e dopo la stroncatura del Bürger fatta dallo Schiller nell'autunno del 1790.

gio, giudicato « Fackel zu dem höheren Sein », fiaccola verso una più alta esistenza; del resto l'immagine « mit umgekehrtem Fackelglanz » era già nella lirica *Bei der Beerdigung eines ertrunkenen Jünglings*⁷⁶ Nei *Götter Griechenlands* lo Schiller, riprendendola dai sarcofagi antichi — raffigura la morte nel verso « Still und traurig senkt' ein Genius seine Fackel ». Gli sono vicini (nella seconda versione: nella prima mancano questi versi) quelle « schöne lichte Bilder », belle serene immagini, che « scherzten auch um die Notwendigkeit — und das ernste Schicksal blickte milder — durch den Schleier sanfter Menschlichkeit »⁷⁷.

Ora quell'immagine precisa ritorna due volte nel quinto Inno alla notte che è nato come da una costola dei *Götter Griechenlands*: la prima, semplicissima, di un rigo, a indicare la morte fra gli antichi, « ein blasser Jüngling löscht das Licht und ruht », è ancora l'immagine del sarcofago ma già con meno rilievo e più silenzio. « Genio », ancora classico e ornamentale in Schiller, è divenuto « ein blasser Jüngling », erede di ogni « Jüngling » precedente e prossimo al lungo ciclo del romanzo di cui sarà evanescente protagonista; nella versione per l'« Athenäum » sarà già « sanfter Jüngling » oltre il pallore di mesto fantasma pre-orfeico: e infatti segue il verso « sanft ist das Ende, wie ein Wehen der Harfe », dolce la fine come un suono d'arpa. La seconda volta l'immagine riappare nel breve canto del misterioso aedo greco dopo l'avvento di Cristo. Il cantore riconosce in Cristo il giovinetto del sarcofago: « Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit — auf unseren Gräbern steht in tiefem Sinnen », « il giovinetto sei che da gran tempo — sta sulle nostre tombe meditando ». Che lo Jüngling sia Cristo non c'è dubbio. Nel manoscritto le parole

⁷⁶ e già prima nella libera traduzione dell'ode oraziana « An Posthumus », dove l'immagine del portatore di fiaccola è aggiunta in modo arbitrario e tipico da Novalis: « Fackellöscher klopfst du an Palästen — nicht wie an der Armut niedere Tür? ». Per altri « palinsesti » oraziani cfr. K. pp. 453-54.

⁷⁷ « scherzavano anche intorno all'inesorabile necessità — e il severo Destino più mite guardava — attraverso il velo di dolce umanità » velo, diciamo, di stoffa foscoliana. Sul *Genius mit der umgekehrten Fackel* Schiller torna nel 1797 con quel distico amaro, segno della sua forza e del suo limite: « Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel — Aber, Ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht. »: « Grazioso, invero, egli appare con la sua fiaccola spenta — ma, miei signori, la morte non è così estetica » (ed. cit. p. 280).

« löscht das Licht » della prima immagine hanno sostituito quelle cancellate « der am Grabe », che anticipava già troppo il valore cristiano, rivelato solo dalla seconda. Non esiste forse più delicata trasposizione di un simbolo pagano a sensi cristiani, più delicata forzatura dei limiti dello Schiller e insieme più delicata soluzione — sulla sillaba di un'immagine funebre — di un problema che ha affannato, Hölderlin per primo, tanti moderni: Cristo è infatti Tanatos, la morte e — insieme — il conforto della morte, cioè la nuova « morte ». Proprio questo trapasso, condotto sullo « Jüngling » per convinzione squisitamente ed esclusivamente novalisiana — giacchè solo Novalis ha persuaso la morte a funzioni di vita — sfugge al più attento critico degli Inni, il Ritter, che non sa capacitarsi come Cristo possa essere « anche la vecchia morte » (op. cit. p. 139) cioè degli antichi e immagina che la strofe dell'aedo nel quinto inno sia precedente alle ottave sulla Grecia, rompendo il legame coi *Götter Griechenlands*, considerati da tutta la critica — dopo l'interpretazione del Friesen — la cerniera dell'inno stesso. Sfugge in sostanza al Ritter il valore della « rivoluzione » novalisiana. Del resto la critica si è più o meno limitata, col Busse (op. cit. p. 29), a considerare il legame secondo il vago e consueto concetto di « versifizierte Religionsphilosophie » (insomma « Gedankenlyrik » che non risolve, anzi annoda, tanti problemi dallo Haller al Klopstock), senza vedere come sia stata superata la fonte dello Schiller; il che era già avvenuto — non si vuole con questo esaurire il tema dei rapporti fra Schiller e Novalis — in quella « preistoria » preziosa che sono le poesie giovanili ⁷⁸.

Il trapasso dell'Ellade schilleriana al cristianesimo, svolto sul filo di un'immagine, è confermato dallo svolgimento più largo e confuso della trama tematica di Novalis sullo spunto dei *Götter Griechenlands*. Novalis riapre la cicatrice del problema Grecia-Cristianesimo (sul problema del destino degli dei del-

⁷⁸ Assai distante da Novalis mi pare l'ipotesi del FRIESEN — nel suo *L. Tieck* Vol. II p. 236): Novalis nella sua « angelica mitezza » avrebbe evitato un'antitesi troppo evidente col vecchio maestro. Non è qui questione di cortesia ma di reinterpretazione profonda del motivo classicheggiante dello Schiller. Meschina addirittura l'opinione del Busse per cui un'allusione troppo marcata allo Schiller avrebbe danneggiato il buon nome degli Inni come opera d'arte. Invece l'allusione, evidentissima, allo Schiller indica come Novalis abbia appunto voluto mostrare la sorgente della sua meditazione.

la Grecia: dove andarono dopo il tramonto dell'Ellade?) giusto dove Schiller conclude il suo lamento per la serena età. Gli dei « kehrten zum Dichterland », tornarono nel reame dei poeti, sulle alture del consueto Pindo o meglio, accenna lo Schiller, (che, pur non soddisfatto di questa soluzione antiquata, accenna solo con relativo coraggio idealistico a quest'altra immagine) gli dei devono « vivere immortali nel canto » come tutto ciò che nella vita deve tramontare. « Aus der Zeitflut weggerissen schweben — sie gerettet auf des Pindus Höhen; — was unsterblich im Gesang soll leben — muss im Leben untergehen »⁷⁹. Salvati — e pensionati a vita — gli dei sul Pindo, per Schiller in sostanza il ciclo pare tristemente chiuso⁸⁰. Novalis non si contenta di dirci che gli dei erano scomparsi, « verschwunden waren die Götter »; segue invece il trasmigrare di quanto era divino e vivo nel mondo di allora in tutte le varianti di una mitologia che si trasforma: dall'indicazione tradizionale « die Götter », gli dei, passa alla fantasia (« die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin, die Fantasie ») che tutto trasmuta e affratella, alla « Seele der Welt », fino a immagini pregnanti e tipiche per indicare la prodigiosa vitalità del passato (« zerfiel die unermessliche Blüte — des tausendfachen Lebens »; si noti l'insistenza nel giro di pochi versi dei verbi cari a Novalis per indicare il dissolversi, lo sparire, il volar via « zerfiel, entfloh, verflog, ecc. »), tutte riassunte nel composto « Wunderheimat », oscillante tra il motivo della « Vorwelt » interiore e quella della magia poetica.

Da un lato questa « Wunderheimat » classica « verflog in

⁷⁹ « Strappati ai vortici del tempo, stanno ora — sospesi, salvi sulle alture del Pindo. — Tutto quanto ha da vivere immortale nel canto — deve tramontare sulla terra ».

⁸⁰ Questo finale della seconda redazione, del 1793, chiude alla meglio, com'è noto, la polemica aperta contro la prima redazione del 1788, (che aveva eccitato lo sdegno di F. L. von Stolberg nel « Deutsches Museum » dell'agosto 1788) giudicata pagana e politeista. Di qui incominciò, secondo la precisa analisi di B. von WIESE (in *Deutsche Lyrik* I, Düsseldorf 1956 p. 318 e segg.), il lento trapasso di Schiller dalla verità sulla terra verso la bellezza ambigua e tremenda che la nasconde. Sollevarne il velo — *Das verschleierte Bild zu Sais*, poi ripreso da Novalis — è la morte. Non fu tanto la polemica quanto questo intimo trapasso, questa delega dei valori terrestri al mondo estetico, agli dei distanziati nel canto, a maturare il finale della seconda redazione; delega che è rinuncia: « Die Schlusstrophe der zweiten Fassung gibt bereits eine verzichtende und nicht, wie man behauptet hat, heroische Antwort » (v. Wiese p. 334). Da questa rinuncia apre il suo discorso Novalis.

den Äther », si disperse nell'etere a riempire le azzurre lontananze ⁸¹; d'altro lato l'anima del mondo si ritirò « ins tiefere Heiligtum — in des Gemüthes höheren Raum », nella sacra profonda intimità « nel più alto spazio dell'animo sensibile »: si noti la splendida incertezza fra lo spazio interiore e quello celeste, fra la soluzione interiore e quella metafisica, la parentela fra Gemüt e Äther, anzi fra etere e notte giacchè, secondo la splendida immagine successiva gli dei: « den Schleier der Nacht — warfen sie über sich, die Nacht ward der Offenbarungen fruchtbarer Schoss »: « si avvolsero col velo della notte; la notte divenne il fruttifero ventre delle rivelazioni », come l'etere ma più intimo, legato a una parola che è autentico seme del vocabolario novalisiano, ricchissima di varianti ancora inesplorate, Schoss, ventre. Gli dei, dunque, gioia del passato, continuano a vivere nel « Gemüt », nello spazio interiore e celeste, nella notturna mescolanza di subcosciente e di religioso: la mescolanza che ritorna allo stato impuro nel misticismo di Elisabeth Langgässer.

Il *Klage des Jünglings* resta comunque il documento più diretto e noto dell'efficacia di Schiller, della sua nascita, libera e aspra primavera, sull'adolescente rococò letterario di Novalis, della crisi di crescita che in esso produce. Di fronte all'anima del maestro « di nobile pazienza », Novalis confessa i suoi limiti, il carattere fulmineo della sua poesia: « Kraftlos fühle ich mich von dem Geschieke — zum unmännlichen Genuss verdammt », « senza forza mi sento dal destino — a non virili gioie condannato ». Nella luce dell'aut aut schilleriano — goda chi non crede; creda chi non gode — questo « lamento » sembra indicare la crisi non tanto di un secolo, quanto di una sensuale interpretazione di esso diffusa, come si è visto, in Germania. Eppure (come già era accaduto in « *Anfang* » dove il punto di contatto maggiore era stato anche quello di maggior contrasto col maestro) anche qui Novalis, mentre appare sensibile a un motivo che lo preoccupa a lungo in quegli anni, quello della « virilità », della forza dell'animo, motivo noto e cantato dallo Schiller stesso ⁸², rimane sordo al contenuto drammatico e kan-

⁸¹ che risalgono alle « blauen Fernen » del terzo inno. « Die fernsten Welten » erano già stati accennati nella poesia *Dem Tod*.

⁸² Cfr. la sua poesia *Die Männerwürde* (1781) che sviluppa il motivo di una virilità indugiante fra il compiacimento eroico e quello erotico. Inutile accennare all'insistenza di questo motivo nella *Lucinde* di F. Schlegel.

tiano di quel motivo di Schiller, al suo « *Riesenkampf der Pflicht* », la gigantesca lotta per il dovere, giusta il verso dell'affannata poesia intitolata, appunto *Der Kampf*: « *Nein, länger werde ich diesen Kampf nicht kämpfen — den Riesenkampf der Pflicht* ». Non c'è lotta nel diciannovenne Novalis; c'è attesa, invocazione del dolore, di qualunque dolore che valga a formarlo, a forgiarlo. Di qui l'invocazione alla parca: « *Gib mir Sorgen, Elend und Beschwerden — und dafür dem Geiste Energie* » — « dammi affanni, miseria e tormenti — e allo spirito energia di sopportarli »: un dolore « pedagogico », dall'esterno. Siamo nell'ambito di un Bildungsroman, del dolore educativo (« *weiblich hat das Schicksal mich erzogen* » femminilmente mi educò il destino) con la differenza che in Novalis il protagonista stesso — p.es. lo stesso Heinrich del romanzo — e non solo l'autore, è cosciente di questo processo. Come il dolore, per ora, non ha un'intima ragione ma solo una funzione, così il servizio militare — a cui Novalis pensò per qualche mese — o la guerra, non implicano in Novalis alcuna partecipazione profonda ai contrasti storici: in questi primi anni sono una palestra, una propedeutica alla poesia. E' curioso come Novalis elogi, nella sua lettera del 9-2-1793 al padre, gli effetti della vita militare quasi con le stesse parole con cui il 5-10-1791 descriveva al Reinhold l'efficacia di Schiller sul suo carattere⁸³. Si capisce come più tardi nel romanzo la guerra

⁸³ Mein Sinn wird Charakter, meine Erkenntnisse werden Grundsätze, meine Phantasie wird Empfindung, meine Leidenschaftlichkeit wohltätige Wärme, meine Ahnungen werden Wahrheit, meine Einfalt Einfachheit, meine Ideen werden Vernunft » (Lettera al padre 9-2-93). « Meine Funken zur Wärme, mein Sinn wird Charakter, meine Reizbarkeit zu echtem Gefühl, meine Anlage zur Ordnung, meine Vernunft das entscheidende Übergewicht über Sinnlichkeit und Phantasie » ecc. (Lettera a Reinhold 5-10-91). Con questi appunti sulle poesie lo studio dei rapporti fra Schiller e Novalis va integrato dalle lettere, giusto quelle scritte, traboccanti di venerazione per il maestro, al Reinhold e allo Schiller fra l'inverno del 1790 e la estate del 1791 quando per consiglio di Schiller, sollecitato dal padre, Novalis andò a continuare gli studi a Jena. Si possono cogliere in quelle le prime deformazioni personali delle teorie estetiche di Schiller; ma soprattutto (Hofmannsthal non a caso pone certe lettere di Novalis fra gli esempi più alti di lingua tedesca, parlando di *Wert und Ehre der deutschen Sprache* Prosa IV, 1927) esse rilevano alcuni imprevedibili anticipi di certe atmosfere interiori, considerate proprie dell'esperienza « mortale » con Sofia. Si veda, ad esempio, in questa apertura di lettera a Schiller del 7-10-1791 il nascere di un pensoso e quasi sacro tono d'autunno in mezzo ai colori della primavera, « *Heiterkeit* » più solenne, che già matura nella prima: « *Wie*

fosse addirittura una metafora della poesia, poesia essa stessa: sia perchè la condizione umana del guerriero risponde in sostanza a quella di Novalis — gioia di vita all'ombra della morte — (« im Tode und als Schatten lebt der Krieger ») sia perchè « la guerra in generale » — dice Enrico — « mi pare abbia un'azione poetica. La gente crede di battersi per un qualunque misero possesso e non si accorge che lo spirito romantico li eccita per annientare in loro stessi quanto in loro è inutile e cattivo. Essi incrociano le armi per la causa della poesia e ambedue gli eserciti seguono una sola invisibile bandiera ». E' vero che questo stato di guerra è, almeno in parte, solo una variante vistosa di quello stato di guerra quotidiano che ogni poeta deve condurre contro la greve, insensibile bestia che è in lui. E una lotta poderosa, « ein gewaltiger Kampf »: « Es ist in ihr — cioè nella poesia — wie in dem Menschen, ein entgegengesetztes Wesen, die

selig wär ich, wenn ich Ihnen die Hälfte meines jetzigen Wohlbefindens abtreten könnte; meine eigne Heiterkeit würde gewinnen. Ich leb und webe in der frischen Herbstluft, und neue Ströme von Lebenslust fließen in mich mit jedem Atemzuge. Die schöne Gegend und eine gutmütige Harmlosigkeit, in die ich aufgelöst bin, zaubern mich in die blühenden Reiche der Phantasie hinüber, die ein ebenso magischer, dünner Nebel umschwimmt als diese ferne Landschaft unter meinen Füßen: Ich freue mich mit den letzten Lächeln des scheidenden Lebens der Natur und milden Sonnenblick des erkaltenden Himmels. Die fruchtbare Reife beginnt in Verwesung überzugehen, und mir ist der Anblick der langsam hinsterbenden Natur beinahe reicher und grösser als ihr Aufblühn und Lebendigwerden im Frühling. Ich fühle mich mehr zu edeln und erhabenen Empfindungen jetzt gestimmt als im Frühjahr, wo die Seele im untätigen, wollüstigen Empfangen und Geniessen schwimmt und, anstatt sich in sich selbst zurückzuziehen, von jedem anziehenden Gegenstande angezogen und zerstreut wird. Schon das Losreißen von so viel schönen, lieben Gegenständen macht die Empfindungen zusammengesetzter und interessanter. Daher fühl ich mich auch nie so reingestimmt und empfänglich für alle Eindrücke der höhern, heiligern Muse als im Herbst ». Questa « più alta e sacra musa d'autunno » torna sei anni dopo nella lettera incredibilmente serena di Novalis a F. Schlegel del 13-4-97, poche settimane dopo la morte di Sofia: « Mein Herbst ist da und ich fühle mich so frei, gewöhnlich so kräftig, es kann noch etwas aus mir werden. So viel versichre ich dir heilig... Nur so konnte so manches rein gelöst, nur so manches Unreife gezeitigt werden. Eine einfache, mächtige Kraft ist in mir zur Besinnung gekommen. » E' l'interno preludio degli Inni alla notte. Anzi — a una seconda lettura della prima lettera —, quello « hinüberzaubern », quelle « edeln und erhabenen Empfindungen », quel « reingestimmt » ma soprattutto quel volgersi di Novalis ventenne dalla luce irrequieta della primavera, ingenua antenata di « das Land, wo das Licht in ewiger Unruh haust » del quarto Inno alla notte, alla luce estrema e certa dell'autunno, accettato congedo, confortano a ritenere non inutile del tutto questo esame.

dumpfe Begierde und die stumpfe Gefühlslosigkeit, die einen rastlosen Streit mit der Poesie führen » ⁸⁴ di cui il famoso *Journal* è un preciso inesorabile bollettino. Non si noteranno mai abbastanza quegli appunti, dopo la morte di Sofia « Lüsternheit... viel Lüsternheit... überliess mich ganz der Lüsternheit... kalt und leidenschaftslos ... ich fühlte mich entsetzlich träg und zu nichts nütze ... Trägheit und Unlust » — « stavo lascivo, molto lascivo ... abbandonato tutto a uno stato torbido ... freddo e senza passione alcuna ... mi sentivo paurosamente fiacco e per nulla utile ... fiacchezza e malavoglia » —, accampate in mezzo ai primi trepidi e disperati spunti in prosa degli Inni alla notte.

E' altresì ovvio che alle guerre fatte più o meno « per la poesia » siano particolarmente vicine le guerre di religione e, dunque, le crociate per Novalis che, come non distingue fantasia creatrice da sogno, non distingue, romanticamente, spirito di poesia da spirito religioso. Ma in nessun'altra occasione, come in questa « poesia della guerra », si avvertono i pericoli oscuri, latenti in questa « indifferenza di contenuto » — perchè tutti in potenza poetici — e in questa mancanza di un preciso canone estetico che distingua l'opera poetica da una qualunque « avventura » dello spirito collettivo. Sono i pericoli che Leopardi — per limitarci a un nome — aveva chiaramente indicati — nella sua prosa sul romanticismo — parlando dei limiti fra finzione poetica e religione. Novalis non conosce — nel suo « lamento » — dolore, se non quello per la mancanza di dolore. Non ha motivi personali di sofferenza e va cercandoli; e sotto questo punto di vista il *Klage eines Jünglings* può considerarsi un'abbreviata e anticipata biografia di Novalis, di quanto davvero il destino e la parca gli concessero: affanni, tormenti, energia per sopportarli, morte. Ma il valore essenziale del « lamento » si rivela meglio orientando i suoi labili versi sugli Inni alla notte, dove, per esempio, Novalis non cessa di cantare nemmeno il seno delle fanciulle; ma lo investe di un sangue notturno che ne rende misteriosa e dolorosa la bellezza.

⁸⁴ « C'è in essa, come nell'uomo, un essere ostile, la sorda concupiscenza e la sorda insensibilità e inerzia che conducono una guerra senza quartiere contro la poesia ». Ma questa « lotta per la poesia » in Novalis è ormai lontana dalla « *Riesenkampf der Pflicht* », per il dovere, di Schiller e ancora più dalla lotta cristiana contro il peccato. I contorni del sacrificio e del peccato vengono, se non cancellati, ignorati dall'onda elisia della poesia.

Allo stesso modo, insomma, che Novalis tenterà di assumere in chiave « mistica », trasformandola come già Böhme trasformò l'eredità scientifica di Paracelsus, l'intera eredità scientifica del suo tempo, vagheggiando a lungo l'idea di una « autentica Enciclopedistica » — « echte Enzyklopädistik » — così questo lamento sembra indicare la precoce esigenza d'inserire, come avverrà con gli Inni alla notte di cui siamo giunti alle soglie, la vicenda terrena, l'eredità giovanile in un ciclo interiore ed eterno che ne trasformerà la stessa luminosa sostanza.

L'esame delle prime poesie di Novalis è appena avviato. Scopo di questi appunti era di dimostrare l'opportunità di tenerne conto per la caratterizzazione stilistica degli Inni alla notte; necessaria anche a indicare come questo codificatore del romanticismo — quale è stato magistralmente analizzato dall'Alfero — si trovi nella sua essenza poetica come isolato arcangelo fra gli angeli irrequieti del suo gruppo. Non era questione di andare a caccia, più o meno fortunata, di anticipi stilistici « inerti » del maturo Novalis bensì di dimostrare come alcuni suoi temi impegnativi — onnipotenza della poesia, « Heiterkeit », schiva e alta coscienza di poeta, « Moralisierung » — e soprattutto i suoi rapporti con lo Schiller, abbiano in queste poesie una loro preistoria stilistica tanto più preziosa, per i nostri propositi, in quanto « settecentesca »: anche se i valori poetici di questa stagione sono ben più esigui di quelli analoghi del primissimo Goethe.

MARIANELLO MARIANELLI

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

PRELUDIO A YVAN GOLL

« Yvan Goll non ha patria: ebreo per destino, nato per caso in Francia, dichiarato tedesco da un bollo su un pezzo di carta »: così, nel 1920, per l'antologia « *Menschheitsdämmerung* » scriveva di sè Yvan Goll. Era nato a S. Dié, in Alsazia, nel 1891, si era laureato a Strasburgo; da Parigi, dove si era stabilito nel 1919, emigrò a New York nel 1939. Nel 1947 fece ritorno in Francia già ammalato di leucemia. Morì a Parigi il 14 marzo 1950. Goll ebbe così « tre cuori » e nessuna patria. Di « *Jean sans terre* », l'eroe del poemetto omonimo, iniziato nel 1932 e pubblicato fra il 1934 e il 1938, pare dicesse, come di sè stesso: « muore con cuore francese, spirito tedesco, sangue ebreo e passaporto americano ». Più che cittadino fu così, anche lui, creatura d'Europa, suo fidanzato entusiasta e, dopo, suo dolente confessore. Ora che sua moglie Claire, vestale tenace e sagace del suo patrimonio d'immagini, ha raccolto le sparse membra della sua opera poetica di ottocento e più pagine, *Dichtungen* (ed. Luchterhand, Darmstadt 1960. *Pariser Georgika* e *Der Mythos vom durchbrochenen Felsen* sono pubblicati a parte dallo stesso editore) viene da pensare che questo Orfeo della Mitteleuropa abbia composto sulla corda della lingua francese le sue poesie di musa se non più facile più cantabile, di sangue arterioso e amoroso, quali, appunto, il « *Jean sans terre* » — composto quasi sempre di notte, suonando Chopin e Debussy, e il carattere balladesque conferma il sottofondo musicale — « *Dix mille aubes* », amoroso dialogo di liriche con Claire — iniziato nel 1924 — le *Chansons Malaises* (1931-32) e la *Elégie d'Ihpétonga* (1942-46) dedicata a Picasso. La parte più impegnata, di scavo, i temi meno letterari sembrano invece avere avuto in lui prima o soltanto voce tedesca. Non a caso scrivendo in tedesco fece spesso a meno della rima, quasi elemento tecnico, se non superfluo, e spezzò l'armonia nella ricerca. Dei « tre cuori » quello tedesco è di sangue più venoso, più « religioso »: l'eredità dell'antico testamento in Goll è più rombo o nenia di sangue che rapsodia di simboli o legge. Così furono da lui concepiti in tedesco il lamento delle figlie d'Israele, il poemetto *Noemi* (« Grava su me l'eredità fatale — delle mie madri bibliche — delle mie profetesse — delle

mie regine. — Fragoreggiano in me da evi oscuri — gli anni del Dio — gli anni del tempio — gli anni del ghetto. — Nell'anima sconvolta è un groviglio di canti — le feste delle stagioni — le feste del cielo — le feste dei defunti. — Gridano in fondo al pazzo mio sangue — i patriarchi — gli eroi — i discendenti »), nelle due versioni del '15 e del '19; e la raccolta *Traumkraut* — quasi « Sognerba » — che segna lo zenit della sua poesia e il diario della sua agonia. Goll è, per così dire, morto in tedesco.

Ma questa distinzione fra un « pedale » francese, surreale e illustrativo, e uno tedesco o metafisico, può servire, purchè non sia troppo netta, solo ad aprire il discorso su Goll. Sarebbe errato storicizzarla facendo seguire a un primo periodo espressionista di Goll uno, dopo il 1920, surrealista. A questa sistemazione — che non dice nulla dell'autore; ci dice, semmai, che gli esiti della rivoluzione espressionista sono ancora da precisare entro e oltre la formula del surrealismo — si oppone Richard Exner nel suo saggio in appendice al libro; ed è assai felice nel cogliere alcuni, non tutti, gli elementi di Goll che non rientrano nello « usage de l'absurde jusqu'à la raison » (Eluard), negli eccessi « visivi », nella « écriture automatique » di osservanza surrealista da Bréton a Hans Arp e nel dadaismo da lui più sperimentato (« Dé! demence du Dieu — en son cube incubé... ») che amato.

Attraverso quelle poetiche, pur abilmente sfruttate, la vena di una « soprarealtà » poetica passa in ogni poesia di Goll senza sfaldarsi. Meno felice appare lo Exner quando indica gli elementi per i quali la poesia di Goll si libera — fra il '20 e il '30 — dalla sua spoglia espressionistica; che non è — come inclina a pensare il critico — solo verbale, sintattica, di colpi a sorpresa. Proprio perchè non è tale Holthusen ha potuto giudicare tutta la lirica tedesca contemporanea come composta, sostanzialmente, delle scorie più o meno tepide e raffinate di quella eruzione, lirica epigonica, post-rivoluzionaria. Goll, per restare al suo esempio, si è certo liberato nelle Odi — *Ode an den Herbst* ('24-'26), *Ode an die Amsel* ('32), in sei redazioni diverse, ecc. — della tecnica delle ripetizioni, delle impennate, degli effetti cinematografici, dei clangori e del gergo dell'espressionismo, castigando e smorzando il tono innico; ha mutato insomma l'inno in elegia; ma resiste in queste odi, e non solo nel titolo, un afflato d'inno, una sua calda ombra sparsa sul più dimesso e acre paesaggio di parole: memoria acustica di un perduto orizzonte universale. Resiste ancora, per esempio, nella *Elégie d'Ihpétonga* (specialmente nel canto indiano: « A - i - Lackawanna, canta la vecchia indiana dal riso di cinabro - A-i-Lackawanna, canta l'albatros sazio librato sopra i docks ») dove accanto ai genitivi tipici e fisici della metafora sur-

reale (« cadaveri delle albe », « itterizia della blenda ») se ne trovano di composti su parole astratte e quindi di strati più antichi, fossili espressionistici, come « acque della mitezza », « il dramma del silenzio », « brama della santità, santità della brama », « anguille della follia ».

Giusto in questo poemetto si trova l'immagine « grande anemone autunnale », *Herbstzeitlose*, (« l'anemone autunnale del lampione — si va schiudendo all'ultimo giorno ») ritrovata poi e amata da Tecchi nel più qualificato Orfeo della Germania contemporanea e già sodale affettuoso di Goll, Paul Celan; e proprio questa immagine soave è stata una delle più dibattute testimonianze nell'increscioso « processo » che Claire Goll ha scatenato contro Celan — che ancora ne soffre più del giusto — accusandolo, in fondo a torto, di avere plagiato il marito. Complici innocenti di questa diatriba, i cui atti sono stati raccolti da Reinhard Döhl (*Geschichte und Kritik eines Angriffs*, Darmstadt 1960), sono forse i giudici stessi, intestati a cercare prove e priorità cronologiche anziché preoccuparsi di cogliere le differenze di peso specifico estetico, d'intenzione e d'intonazione, di quelle due così diverse fioriture — dallo stesso ceppo — d'immagini poetiche; non si sono accorti che in quel confronto — non processo — avevano in mano una carta preziosa, con precisi punti di riferimento d'immagini comuni, per la sistemazione storico-critica, sopra accennata, dei sedimenti dell'espressionismo, oltre il surrealismo e la « neue Sachlichkeit », nella odierna poesia e prosa tedesca: sistemazione a cui Italo Maione ha dato in Italia ampio e multiforme ordito nei suoi volumi *La Germania espressionista* e *Dall'espressionismo al neo-realismo tedesco*.

Nemmeno l'altro elemento, dopo quello verbale, « il poetico risalto del paesaggio, la misura dello spazio poetico » basta, come vorrebbe lo Exner, a caratterizzare l'ultimo e migliore Goll; giacchè quello spazio ha scarti, quasi « salti nel sonno », che inventano uno sfondo otticamente incommensurabile.

Lo stesso paesaggio umbro di *Umbrische Ode* (del '24-'26: altro confronto obbligato e utilissimo da farsi con *Assisi* di Celan) ricco di immagini descrittive (« Negli orti, ai biblici rami — costruivano i melograni — le cento celle del loro amore »; « Dai muri sghembi cresce — il fiore amaro della solitudine » ecc.) fermenta, oltre l'impostazione abnorme e più arcaica (« sul balcone di Perugia — me ne stavo, signore della sera, — soppesavo nelle mie mani — il giorno e la notte — a destra il sole calante — a sinistra la luna che saliva ») una ampiezza o voglia di ampiezza, di richiami più conformi al paesaggio e alla gioia « multipla » di Goll: « In mezzo, i fiumi bruni di terra — portavano assorti — i messaggi dei monti — verso l'epico mare; —

ma in quieti laghi fiorivano — le trote color di rosa ». Cercare uno stacco e misura precisa di « paesaggio » nei soprassalti onirici di *Traumkraut* è impresa falsa e vana.

Ma dare alle notazioni stilistiche che sono strumenti di lavoro (lo sfrondarsi degli aggettivi, l'inquadratura nella materia poetica, la « pregnanza della lingua che per forza associativa dà subito una visionarietà », come appunta preciso il nostro Tecchi) il valore di giudizi storico-estetici, senza risalire, attraverso quelle, usate per misura, alle serie ragioni storiche del mondo di Goll, significa dar ragione ai nemici della critica stilistica e ridurre a maestro di alchimie letterarie chi, come Goll, ha sperimentato i fermenti e i tormenti della prima metà di questo secolo elaborandoli e variandoli su pochi motivi fondamentali. Il tema giovanile del canale di Panama, il poemetto *Panama-Kanal* dove il paesaggio era già grandiosamente e ottocentescamente impostato, ha avuto dal 1912 al 1914 quattro redazioni. Farne la storia analitica — già abbozzata da Helmut Uhlig nel saggio sulle opere di Goll fino al 1930, sempre in appendice — equivale scorrere da un'enfatica esaltazione del lavoro che, come nel taglio di Panama, trasforma e unisce continenti e popoli (« tutte le forze della terra — si ancorano oggi a questo canale ») alla protesta amara per il lavoro che torna a confermarsi schiavitù: « Il giorno dopo ritornarono l'odio e la miseria. Nuovi principali chiamarono a nuovo lavoro. Nuovi schiavi maledirono il loro abietto destino. Il giorno dopo l'umanità tornò a lottare con la vecchia terra ». Ma questo gusto per la compresenza dei paesi, per l'umanità terrestre, questa specie di sensibilissima « acustica » che gli permette di sentir cadere un oggetto in un posto di un altro continente, non lascerà mai Goll: da ardore ingenuo si farà richiamo disincantato e crudele, richiamo di uomini e nomi, di metropoli; donde le Odi a Parigi, a Berlino, a Londra, ai grandi fiumi come il Mississippi: « Mississippi — dio degli dei — tenebroso Giove d'America — ...I cavi da Pechino — i cavi dall'Erebo — trasmettono dubbi — e nostalgie antichissime »: idoli, appunto *Per una nuova mitologia* nell'ode omonima. La rapsodia epica *Der Eiffelturm* (1924) funambulesca e funebre, collega questo motivo dell'umanità simultanea — esaltata prima dal Canale di Panama, affratellata ormai dalle réclames commerciali — con quello della « finis Europae » in un romanzo breve e tremendo, da leggersi almeno per vaccinare l'anima dalla retorica europeistica, « L'Eurococco », *Die Eurokokke* (1927). « Lei non sa — dice, a pag. 232, un professore americano — che cos'è l'Eurococco? E' il bacillo che divora la civiltà europea, e un giorno provocherà la morte del nostro continente. Io sono professore di chimica all'Università di Filadelfia, ma mi

trovo in Europa da dieci anni per scoprire il bacillo. La prima volta trovai l'Eurococco sulle torri di Notre-Dame. Fu lì che scoprii una malattia della pietra finora mai riscontrata nè sulle piramidi nè sul duomo di Strasburgo. Di fuori non ci si accorge di nulla. La pietra non si sgretola, non rivela nè incrinature nè incavi di sorta; ma dentro fino al cuore, al midollo, la pietra è diventata nera, perde sostanza e peso, è come una spugna che abbia assorbito in sé tutto il fumo e le lacrime della città. Notre-Dame, caro signore, esiste già oggi solo nella nostra immaginazione, è solo un edificio immaginario che non serve più alla realtà giacchè in quello nè Dio nè fede hanno più dimora. L'Eurococco li ha divorati... ».

Il sospetto che questo Eurococco sia bacillo della malattia romantica, romantico-borghese, aumenta nelle battute che seguono: « Perché disperare così? E l'America? e l'Igiene? la Radio? Il Tennis? Il Petrolio? Il volo sulla luna? » ...« No, una pillola americana composta di corned beef e d'inchiostro stilografico Watermann è una medicina inutile per la nostra emicrania e alla lunga danneggia il cuore; disturba la circolazione e non estirpa l'Eurococco. Noi vogliamo morire la nostra morte, non quella degli altri. Questo è l'eroismo dell'Europa. Essa lotta armata del suo spirito di cui conosce la debolezza. Lotta servendosi della rinuncia, dello scherno, del sorriso; lotta usando il suo stesso disfarsi, usando, appunto lo Eurococco ». Ora, lo « spirito », la sua rinuncia e ironia, la sua irrazionale antitesi al materialismo, ma soprattutto il suo orgoglio e patos di morte, sembrano tutti di marca romantico-borghese. Non a caso nel suo ditirambo angosciato *Der Torso* Goll aveva puntualizzato, già nel 1918 (« verrà un mare giallo a sommergerti, i bianchi — negri d'America t'invilupperanno. — Baceranno i tuoi martiri — le ginocchia ai Tiranni ») una situazione che Armando Saitta ha ben trasposta, da due versi di Schiller (« Due nazioni potenti si contendono — il possesso esclusiva del mondo » in *Der Antritt des neuen Jahrhunderts*), preposti alla sua *Storia e miti del '900*.

Del resto, tutti i programmi e manifesti letterari di Goll (altro esame da farsi, specie per i rapporti col surrealismo francese, tenendo conto anche dell'articolo di L. Fiumi *Goll inventò il vocabolo surrealismo in Italia* del 21.8.52) vorrebbero essere da un lato la terapia — e sono invece soltanto il rovescio — di questa crisi della famiglia europea e universale; d'altro lato sono un altro, vano, tentativo dell'estremo romanticismo di stabilire un contatto, un'apertura universale oltre lo psicologismo individuale del secolo scorso: meglio, un febbricitante

conato di far attecchire finalmente e col ritardo di oltre un secolo i son nolenti germi che l'illuminismo aveva portati a covare nell'irrazionalismo romantico: sforzo vano perchè il mezzo, l'humus in cui Goll li alleva, rimane il sogno, l'irreale o sovrareale, non la storia. Tipiche per questo sono certe sue affermazioni nel primo documento programmatico, la prefazione ai suoi due « Superdrammi » (*Der Unsterbliche* e *Der Ungestorbene*) del 1918: « Più tardi venne il dramma dell'uomo in quanto uomo in sè... tormento con sè stesso, psicologia, problematica, intelletto. Tutto riguarda un uomo, non l'uomo. La vita dell'intera umanità ha uno sviluppo stento, nessuna scena di massa ritrova l'impeto del coro antico ». Contro la vita e il teatro di avvocateschi « casi umani » Goll ammonisce: « il poeta deve tornare a sapere che ci sono ben altri mondi oltre quelli dei cinque sensi: il sopramondo. Con quello il poeta deve impegnarsi. E non sarà in alcun caso una ricaduta nel misticismo, nel romanticismo o nel funambolesco del varietà, bensì un qualcosa di comune che vi si trova: il soprasensibile ». Dal sogno di una solidarietà si passa a una solidarietà nel sogno, nel soprasensibile.

E' curiosa, seria e tipica di Goll questa esaltazione del surreale, dei suoi benefici e insieme la preoccupazione di distinguerlo da ogni forma di romanticismo; di salvare, per dir così, la medicina delle contraffazioni e dalle stesse malattie, vecchie e nuove. Nel suo *Manifesto del surrealismo* del 1924, che ha per motto: « L'opera d'arte deve surrealizzare il reale » (Novalis avrebbe detto moralizzare), Goll si appella alla « strana magia », quasi di « Urmaterie » che il linguaggio quotidiano ha per il suo amico Apollinaire, al surrealismo come « *Gesundung* », guarigione di ogni morbo e dissolvente -ismo europeo; ma vuole che questo non si confonda con « l'onnipotenza del sogno » come fanno certi ex-dadaisti che « insigniscono Freud a nuova Musa; come se la dottrina di Freud si potesse trasporre nel mondo della poesia. Questo vorrebbe dire scambiare la psichiatria per arte »: presaga, eppure tardiva, ingenua diffidenza di Goll per il sogno, istintivo ma non definitivo sforzo del surrealismo poetico di combattere, ora, su due fronti: su quello vecchio della realtà e su quello nuovo del patologico, sottoprodotto dei valori stessi che Goll difende, in nome di una realtà « di tutti ». In quel ripudio di Freud Goll si distingue intanto dal credo degli espressionisti i quali — come osserva Maione — « di Freud accolsero in blocco la teoria dei complessi psichici ».

Quella diffidenza e coscienza dei pericoli della poesia come magia era già implicita nel rimprovero amichevole e amaro della sua *Lettera al morto poeta Apollinaire* a cui Goll fu legato non meno che a Joyce

(l'*Ulysses* è stato mediato da lui in Germania): « Perchè sei morto, Guglielmo Apollinaire? Proprio il giorno che è venuta la pace? Forse la guerra si è vendicata. Ahimè, tu hai amato la guerra, hai tradito Apollo, tu, alunno di Marsia. Diventasti artigliere e per gran tempo le granate furono le uniche stelle del tuo cielo notturno: Comme un astre éperdu qui cherche ses saisons — cour obus... Hai avuto molto torto a vendere così la tua parte di umana eredità per quelle pur così lucide stelle. Tu hai ucciso e non era permesso, nemmeno per un così alto ideale. Ma la tua colpa si è espiata da sè: moristi solo. Ti è perdonato, poeta ». Il poeta Novalis non lo avrebbe neppure accusato. A quella lettera accorata può comunque rifarsi chi voglia scorgere la più aurea se pur labile trama etica nel fondo del torbido mare dell'espressionismo.

Soprattutto nel teatro il surrealismo ha per Goll una necessaria funzione. Una volta stabilito nei suoi appunti *Es gibt kein Drama mehr* (1922) che non c'è più nulla di drammatico al mondo, che « tutti gli sforzi degli uomini sono volti alle patate e alla villa », che lo stesso dramma sociale è superato perchè « oggi può aver valore soltanto una rivoluzione dell'economia, non del cuore » e che « gli uomini sono troppo in basso, troppo immorali o fiacchi o irresponsabili pronti al compromesso. E il compromesso è oppio per il dramma ». Goll vede nel teatro surreale « che smaschera la realtà dall'apparenza in favore della verità dell'esistenza » (in *Überrealismus* sempre del '22), nel procedimento « alogico », il mezzo per eccitare un pubblico passivo e nello stesso tempo per « rendere ridicoli tutti i nostri contrasti », per « colpire la logica matematica e perfino la dialettica nella loro intima falsità ». Goll non si accorgeva di sublimare con la sua alogicità gli stessi contrasti intimi che intendeva rendere ridicoli: nè avrebbe saputo dire quale verità dell'esistenza si trovi nella sua « alogicità ».

Anche qui, Goll non può curare l'assurdo della società in nome di un credo, poetico e non solo poetico, dell'assurdo. L'ultimo manifesto di Goll, quello sul « Reismo » (1948) sembra a una prima lettura una smentita netta della sua costante « surreale »: « Realismo, surrealismo, nuova realtà, derivano tutti da un dato reale. Il Reismo che noi proponiamo come teoria fondamentale scaturisce dalla cosa assoluta », che deve essere, quindi, liberata per quanto è possibile da ogni impiglio verbale o grammaticale o retorico ed avvicinata per « essere fiore, legato alle radici », « Res » opposto alla « realitas », « oggetto vegetativo in movimento », alle arti figurative. Inutile rilevare l'inermità di simili definizioni, di uno sforzo di rifiuto della realtà, che poi rischia di lasciarsi abbacinare proprio dagli aspetti « concreti », visivi di essa. Questo reismo interessa invece come una specie di salto mortale che Goll, affidandosi,

come vedremo, a un suggerimento di Rilke, compie oltre le « cose », oltre « l'exasperata oggettiva rappresentazione della realtà » (Maione), oltre il secondo espressionismo di Benn, per giungere « entro » le cose, alle cose in sè, alle loro radici, intese in senso quasi organico, minerale. La strada, quindi, che Goll percorre entro le cose e i corpi, sarebbe stata impossibile per Rilke.

Per un primo assaggio della poesia — più che della poetica — di Goll, interessa comunque qui solo ricordare che questo manifesto (pubblicato il giorno della sua morte su « Combat ») si muove già nell'aura rarefatta di *Traumkraut*. Soltanto in questa raccolta si fa certezza il dubbio che l'essenziale della lirica di Goll vada cercato dove il dialogo diventa monologo, dove Goll, dopo tanti orizzonti, con procedimento romantico alla rovescia, si affaccia e scende, Orfeo di se stesso, agli abissi del proprio corpo, Adamo assorto a richiami secolari del sangue.

Prediletta dalla critica, specie americana, è invece la sua lirica amorosa, alla cui fama, affidata specialmente alle raccolte *Chansons Malaises* e *Neila* (1947) hanno contribuito la personalità e il lavoro di Claire, sua moglie e ispiratrice, anzi collaboratrice diretta non solo a una squisita « ripresa » dei *Fioretti* di San Francesco (*Nouvelles petites fleurs*, Parigi 1943, l'unica opera di Goll citata dal Friedrich nella sua *Struttura della lirica moderna*) ma soprattutto alla più diffusa raccolta di poesie *Dix mille aubes* (in ediz. tedesca *Zehntausend Morgenröten*, anche a Wiesbaden 1954); la quale punta non solo, en plein, sulla poesia d'amore ma sulla sua forma più superata, rischiosa e rara, della corrispondenza amorosa in versi. Senza ricorrere alla balorda opinione di un critico, Paul Guth — « un Tristano e Isotta dell'era atomica » — c'è da credere a Thomas Mann: « Questi teneri canti alternati commuoveranno molti lettori sensibili ».

Un primo gruppo di queste poesie, in francese, scritte fra il 1924 e il 1925 era già comparso nella Colléction Surréaliste « Poèmes d'amour » a Parigi nel 1925. Altre furono scritte nel 1947. Forse alcune poesie di Claire sono state scritte dopo la morte di Yvan, dopo che era stato mantenuto in vita per alcuni mesi col sangue donato da sedici poeti di diversi paesi. La raccolta si compone di 29 liriche di Yvan a Claire e di 27 di Claire a Yvan. Chi non dispone del dono e del perdono degli innamorati, che potranno accettare versi come « O sogno di un amore! o amore di un sogno! » e barocchismi di mestiere come « Voglio fermare la terra che rotea — oleare le ruote dentate della luna — rugginose per le tue lacrime — e soffocare l'asmatico vento — che sveglia tutta l'Europa » e gentilezze arcaiche come « voglio ammazzare

ogni mattina i merli — il cui canto potrebbe scalfire — il tuo cuore di capriolo — perchè tu possa dormire », irremediabilmente letterarie, potrebbe forse intravedere nelle poesie di Claire il frutto di un delicato mimetismo femminile, di un'istintiva capacità di contrappunto alle immagini di Yvan: non alle più alte e valide, bensì a quelle poesie che sono piuttosto assortimento d'immagini, « trouvailles » del cuore, tenute a ventaglio dalla cerniera dell'analogia, squisite e slegate rubriche poetiche, chiechi di amoroso rosario da scorrere fra le dita, talismani alessandrini per epoche angosciate, lirica enumerativa. La poesia che dà il titolo al libretto è indicativa di questa zona media, di poesia affidata alla suggestione del molteplice: « Diecimila aurore, mio angelo, diecimila — diecimila volte l'occhio del sole — ha aperto le nostre ciglia ». Non a caso spesseggia in questa lirica il polisindeto (« e i vecchi ci prestaron gli occhi loro — e mangiaron fanciulli i nostri cuori ») indicata già in Hofmannsthal (*Ballata della vita esteriore*) come segno sospetto di saturazione estetica fino alla monotonia. Queste nenie, queste squisite filastrocche d'amore sono pur ricchissime d'illuminazioni singole. Basti l'esempio a pag. 486: « Ovunque i tuoi occhi: nei frutti maturi — dell'albero del bene e del male. — I tuoi occhi, più veggenti — di quelli della cieca Sfinge. — I tuoi amari occhi di mandorla — col sensibile cuore d'albicocca. — I tuoi occhi di favola — rubati alle capre del Tibet. — I tuoi occhi sotto ogni petalo — delle rose di Francia. — I tuoi occhi nella ruota del pavone — nelle scaglie della carpa. — Quei tuoi dischi verdi — lungo la strada delle catastrofi. — I tuoi occhi di gin — che bevo fino ad ottenebrarmi. — I tuoi occhi mediterranei — in fondo ai quali ride il mio cadavere ».

Già il Goll migliore non è in queste meditate sequenze, bensì dove, di rado, riesce a raddensare le sue linfe nel frutto di un'immagine sola, che lo costringe, pur ricca, al monologo: come in questa radioscopia del cuore della fanciulla amata: « Vidi la tua carne, trapassata dal radio — come un estraneo mondo submarino — un mare che avevo detto mio. — In alghe ultraviolette — andavano imputrendo il mio destino — ed i polipi rosa delle voglie — e le infrante lune di tante notti. » che già prelude, pur nella sua dovizia sempre un poco gratuita, a ben più ansiose esplorazioni. Allo stesso modo, a pag. 482, enumerati gli alberi più cari e vari della terra, Goll riesce a superare in un'immagine la preistoria delle variazioni: « Ma a tutti gli alberi dei boschi — dei frutteti e delle pianure — io preferisco l'albero di fumo — col suo fogliame d'ebano — la cui visione rapida, la sera — piantiamo sopra il tetto del vicino. — Albero che sale, sale con noi alle sfere celesti — per buttarci i frutti di mango dei sogni ». Altri esempi di questa condensata ricchezza sono le li-

riche a pag. 489 (« Speso di notte...»), 494 (« Invecchierà questa mano...») e 495 *Der Wald schliesst zu*, emersa per gioco da una temperie traliana: « Il bosco chiude. — L'ultimo uccello ha smesso di flautare. — Le foglie di betulla, stanche d'esser fedeli — preferiscono cadere e morire. — Le ninfe si tolgono il rossetto — fra le quinte di rose di siepe — e i cervi, che hanno battuto — il record di velocità — depongono le loro brevi rami; — i loro trofei di crepuscolo — nella pioggia che cade imputridiscono. — Il bosco chiude. — Chiudiamo anche i nostri cuori — prima che il freddo li prenda ».

Dove, dunque, spesso la poesia è solo somma di variazioni, il movimento lirico va cercato entro ciascuna immagine. Prese una a una, immagini come queste (« conosco il sistema stellare — delle tue lentiginie estive »), isolate nel silenzio della pagina, diverrebbero, se non assolute, assortite, « moderne », darebbero materia a intere raccolte di poesie. Da estroverse per istinto, conversevoli fino a disturbarsi l'un l'altra e, anche isolate, sempre un poco fastose (« chissà quanti scheletri già — di amanti abbandonati — biancheggiano nel fondo del tuo cuore »), diventano, appunto in Celan, introverse, « notturne », non giocano più. Il loro sapore diviene sopore e incantesimo. In Goll la ricchezza, il gusto delle invenzioni finisce col prevaricare sugli stessi stati d'animo, esornati nelle immagini, per cui questa non è, in fondo, poesia catulliana o tragica. Nemmeno la morte è tragica ai due amanti. Dice Claire: « Aspetto la nostra morte — come un bambino le sue vacanze. — Avremo una tomba gemella — la tua pioggia sarà la mia pioggia... ». Unico tema tragico, in Goll, è la consapevolezza che affiora in due o tre liriche, della impossibilità di un congiungimento totale fra gli amanti, per innata solitudine umana. Le altre persone sono paesaggi già noti: « Erano grandi tragedie errabonde — erano nuvole assortite — erano il sogno sul vetro del treno — neve che strugge nella mano calda — piante di rose venute su snelle — erano povere sere di pioggia — erano gente di Russia o Brasile — gli altri... Ma te — te non ti conosco — altro non posso dire di te — se non che ti amo ». Nell'impossibilità di cogliere intera la persona che gli si concede intera Goll fissa la ragione del suo affetto. Il più autentico Goll inizia dove il dialogo finisce. Non a caso forse — come ricorda la stessa Claire nell'introduzione a *Traumkraut* — Goll per un attimo, nell'agonia, aveva invocato: « *Lasst mich allein mit meinem Tod* » — giusta la frase — il richiamo non vuole essere patetico — per l'Europa dell'*Eurococco*: « *Wir wollen unseren eigenen Tod sterben* ».

Questo motivo della solitudine manca invece quasi del tutto nelle poesie di Claire che sviluppa il gioco enumerativo delle gioie e paure d'a-

more fine alla noia più aggraziata e all'abuso dei richiami « colti » che non pensa di usare per scherzo; ecco « uno zampillo si alza dal mio cuore — più alto della colonna Traiana » e il suo cuore aperto « come il portale di Notre-Dame », il « Caucaso della tua fronte » ecc. Spesso riprende motivi che Goll svilupperà con ben altra forza in *Traumkraut*, come quello degli occhi, (« dai miei occhi verdi — fluiscono due Nili »), delle rose, dello scheletro sotterra (« fra cento anni più nulla accanto a me — se non le tue ossa, sacre, mie reliquie »). In Goll il gioco delle immagini è inventivo anche quando è eccessivo, in Claire è uno stare attentamente al gioco. Personale e avvincente Claire è solo dove il motivo della gelosia e della vecchiaia la coglie, quasi a tradimento e il rosario delle immagini si fa cinereo e sincero. *Wie viele Frauen...* (pag. 513) è forse la migliore: « Come tante, mi precipito anch'io sugli specchi — e su tutti gli stagni — per la paura di diventar vecchia. — Fra poco avrò tante rughe — quante sono le strade — in una pianta di Parigi. — Ed ecco già mi strappo — i primi capelli bianchi, — li prendono gli uccelli, per il nido. — Fra poco non potrai più navigare — sulle onde dei miei capelli — che l'autunno colora di ruggine. — E quasi fatta cieca — per aver troppo fissato i tuoi occhi — non potrò mai più vederti ».

Ridotta alla sua misura, forse più letteraria del previsto, la pur squisita lirica d'amore di Goll, resta da fare un cenno a *Traumkraut* di cui, come si è detto, esiste solo la stesura in tedesco. Qualche poesia apparve già nel 1948 (Verlag Schauenburg, Lahr) sotto lo pseudonimo Tristan Thor e col titolo « Traumgras », poi mutato per più felice gioco di vocali. Goll continuò a scrivere le altre nell'ospedale americano di Parigi, fino alla morte; alla moglie chiese che si stampasse solo questa raccolta, certo com'era, a ragione, che in essa fossero maturati tutti i motivi essenziali della sua opera. E' fondamentale, ad esempio, che nel vivo di *Traumkraut*, sia incluso il poemetto *Hiob*, ultima scarnita costola di un tema elaborato a lungo, almeno da tre anni, quasi esercizio spirituale e preludio all'ultimo tremendo esperimento poetico su se stesso, alla propria agonia e decomposizione e sua accettazione sommessa, eroica. *Traumkraut*, a parte il suo valore poetico, in certo modo garantisce ed impegna l'eroismo disarmato ed assoluto dei poeti di fronte alla morte. La prima stesura di *Hiob* è del 1947/48, in quattro parti. Quasi nella stessa epoca segue la seconda redazione dal titolo *Hiobs Revolte*, la rivolta di Giobbe, l'una e l'altra edite solo in questo volume. Segue, molto più breve, la poesia *Hiob* che chiude il ciclo *Neila*, ultime poesie a Claire - Liane, del 1948, anch'esso finora inedito. E' evidente il processo di essiccamento di questo motivo fino alla quarta stesura in *Traumkraut*. Nella « Rivolta » è scomparso ogni elemento tradizionale della

prima redazione: l'invocazione a Dio, l'accento a Sodoma (presente invece ancora in *Neila*); scomparsi il vecchio angelo, colpito anche lui dal male, la riflessione morale per cui Giobbe si sente punito per avere « amato molto l'amore », « ma quando mai la creatura a me vicina? ». Era stato padrone di settanta granai: « ma a che serve morire ricco di settanta granai? — Conta mettere in serbo un chicco solo, ricco quanto un raccolto »: variante biblica di una situazione di fondo, romantica, che si ripete anche in Goll. Nella lezione di *Traumkraut* il fluido dell'argomentazione davanti a Dio (« ma io m'intreccio conchiglie nei capelli... ») e della narrazione (« e forse domani, già colonna di sale — mangio i pesci della morte ») delle stesure precedenti è fissato nella temperie allucinata e minerale propria della raccolta: « Mi nutre ancora il pesce del Mar Morto — lucente d'iodio ».

Più dei mutamenti importano i dati costanti di questo moderno Giobbe; il quale, per restare all'essenziale (ma sarebbe interessante riferirlo al Giobbe di K. Wolfskehl), è un Giobbe inedito, senza lamenti, impassibile, fermo nella sua abbiezione: « Io sono ancora ricco. La pietra su cui siedo — la pietra contiene più del trono — consunto, dove l'oro già si spoglia. — La pietra scende fonda — giù fino al carbone, fino al quarzo — nella miniera della pazienza — attraverso gli strati dei fossili — che possiede, lei nulla possidente — che domina, lei messa in disparte ». Questa giobbesca pietra (« non mi lamento, chè la pietra è mia ») ritorna nella *rivolta* (« per lei io sono ricco di segreti ») e trapassa a simbolo estetico di un prometeismo introverso, a misteriosa padronanza dei fossili della terra e dell'anima, « fossili di stelle »: minerali e memorie si confondono. Nemmeno Novalis in una situazione analoga (ma la sua è miniera magica non « miniera di pazienza ») ha così immediato e lirico il senso e la simpatia per il mondo chimico. La pietra su cui Giobbe a suo modo impera e muore è nello stesso tempo l'immagine di trapasso a *Traumkraut* registro dell'agonia. Già Goll lo aveva detto nel primo « Giobbe »: « A me rimane la pietra — su cui mi appoggio — finchè divenga mia tomba ». Due anni prima di *Traumkraut* Giobbe contempla i suoi tumori: « I miei tumori, rose rosso oro — come attecchiscono! » e ausculta il lucido, orrendo, musicale scomporsi dei vari elementi chimici del proprio corpo, il sale, il calcio (che ritorna spessissimo. Nella poesia dei « vecchi », in corsia dell'ospedale, Goll sente « dalla carne colore di viole » « la voce del calcio »), il bromo e l'iodio, il ferro e il fosforo. Ma non si tratta di poetica agonica, di lirica del putrescente, nè solo di estrema coscienza e congedo da tutti gli elementi che hanno composto e accompagnato in vita il nostro corpo; non è preludio alla Morgue. Questi pochi versi di Goll, intitolati proprio *Morgue*

rivelano semmai, nel confronto, la povertà dell'altra poesia dello stesso titolo, di tanto più famosa, di Benn: « Nel ghiaccio del sonno — senza più radici — va errando in sogno — per non far più ritorno — all'albergo della terra. — Ma nell'abisso della sua carne — un fuoco antico nato d'albero — quieto ancora matura ». In aura onirica resiste un senso di radici, di esistenza, nutrita di minerali, dolci nella memoria: « La mia esistenza si rifà elemento ». In sostanza Goll ha rimesso a fuoco la esigenza novalisiana di una « höhere Physik », trasformandola in una « tiefere Physik », fisica o chimica del profondo; ha estesa l'esplorazione rilkeana delle cose (in confronto il panismo in superficie di D'Annunzio, il monte che è la sua fronte, la selva la sua pube ecc, di *Meriggio* par quasi meschino. Conforta invece il richiamo ai fiumi nel sottosuolo della memoria ungarettiana); non a caso nel suo manifesto del reismo Goll ricorda come proprio a sua moglie Claire Rilke dicesse la frase famosa: « Contempla ogni oggetto finchè quello non ti abbia tutto assorbito »; dove Goll, chiamandolo a testimonianza, tradisce in fondo Rilke, o almeno le sue Madri, che egli sfiora in un punto soltanto delle sue esplorazioni, e il suo Dio oscuro. L'esplorazione del suo corpo, primo oggetto sacro del suo reismo, è piuttosto una discesa nella sua preistoria, agli avi palestinesi, ad ancestrali miti e paesi; Goll ripercorre il pellegrinaggio obbligato a tutti i suoi artisti coetanei, le vie della preistoria, ma non per stilemi pseudo-primitivi, esterni, bensì per camminamenti interiori, ad occhi chiusi, per « salti nel buio », agonizzando, per riaffiorare in poche immagini. La misura di questa esplorazione è forse piena nella lirica di *Traumkraut* intitolata *Der heilige Leib*, il sacro corpo: « Dimora dei miei antenati — questa malcerta casa d'ossa — eretta sulla sabbia. — La mia milza è taverna — dove essi cuociono con grasso e sangue. — Nella nicchia di ruderi dorme ancora mia madre — nel pomo d'Adamo ancora si aggruma — il tabacco fumato dai vegliardi. — Mio sacro corpo — ancora in me muggiano gli animali al sacrificio — c'è il sentore dei lombi dei buoi — nelle offerte del sabato. — La mia bocca alberga ancora — una magia secolare — nelle mie orecchie è ancora un assorto frusciare — e nessun Dio ». Quest'ultimo verso è un polo dell'antitesi sofferta oltre il consueto dall'ebreo Goll fra l'assenza di Dio e l'esigenza, anzi l'orgoglio — orgoglio di un atavico riflesso — della preghiera che — già per questo, per essere orgoglio — non è più tale: « A me resta la testa — e nei suoi occhi l'oro maturante — della preghiera » (prima versione del Giobbe); « Senti cantare le mie midolla — incerto Dio — per dare certezza a te stesso ».

Ma il simbolo in cui Goll riaffiora dalle sue terrestri esplorazioni e nutrimenti è l'ulivo che accompagna tutte le stesure del Giobbe, l'ulivo

d'Asia e Palestina: « Ultimo ulivo — degli ulivi dell'Asia — si erge il mio scheletro. — Perchè vivo ancora? — Dio malcerto — per dare certezza a te stesso ». Anche a scordare che questi versi venivano scritti poco prima di morire, fra dolori atroci, sui foglietti delle ricette e sui margini dei giornali, il loro valore va oltre l'occasione; e non ha traccia di disperazione: « l'ultimo ulivo, tu dici? — Eppure, olio d'oro — gemica dai miei rami — che impararono a benedire. — Nella serra dei miei occhi — matura il sole dei tropici ». Questo, che si allinea a *Morgue*, è il punto più alto dell'ultimo Giobbe-Goll che, dopo, si volge a simboli e conforti più noti, gli stessi che abbiamo visti nell'ebbro lamento della figlia d'Israele in *Noemi*: « Ascolta Israele — io sono l'albero dei dieci pani — sono il libro di fuoco — dalle lettere ardenti — il candelabro a tre braccia — abitato da uccelli consapevoli — dallo sguardo dei setti colori ». Ma questo è solo il punto d'arrivo, l'assunzione e la somma dei simboli, il « salto mortale » nella religione dei padri, estremo esito delle estreme conseguenze tratte da una via interiore resa ormai tutta fisica e organica; un lucicchio estremo di metallo è l'ultima traccia di un'invocazione religiosa: « Soltanto il sale ha perso l'amaro — nel mio occhio. Chi serberà il ferro — della miniera del mio cuore? — Tutti i miei metalli — nella memoria si decompongono. — Il puro fosforo sussulta — nell'animo mio. — Dell'agata che luccica al mio dito — aspetto il soccorso delle stelle ». Ma due versi, sempre dedicati alla « pietra », calcare e pietra preziosa, nel primo Giobbe ci assicurano che questa virtù della pietra è ancora e solo nel sangue: le stelle, del resto, sono dette « fossili dell'anima ». Il processo romantico dal cosmo al mondo interiore si è invertito ad esaurito.

Giobbe è dunque il pastore stilistico della più matura lirica di Goll dopo il '45: raccosta le liriche di *Traumkraut* a quelle di *Noemi* e, d'altro lato, è diretto erede di Jean sans terre che aveva già il volto di Giobbe, senza dimora nel mondo. Basta l'apertura di questo poemetto — il più vasto di Goll nella forma più rigida, quella del « Romancero » — per avvertire i motivi del « Giobbe » e della lirica posteriore che abbiamo esaminata: « Giovanni senza terra è l'uomo che si scalza — quando mette i piedi in terra per meglio sentirla; — la sua femminea sabbia, le sue rocce colleriche — e l'essenza del suo molteplice fango »; e basta scorrere i titoli di questo poema-ballata per intendere il modo smagato e pseudo-popolare con cui Goll ha cantato e scontato il motivo dell'uomo senza patria molto prima che Holthusen gli conferisse la serietà e la retorica di un canone della poesia moderna « Der unbehauste Mensch », l'uomo senza dimora: Giovanni senza terra e la sua ombra — Giovanni col suo fratello moro — Giovanni e il vuoto — sul boulevard — in-

contra i ciclopi — come si adorna di un mantello rosso — come sposa la luna — come va alla guerra — (« Senza terra va alla guerra — e non sa né per chi né perché »), come giunge a Broadway — come compra Manhattan — e saluta l'Harlem River, ecc.. Di fatto questo Giovanni senza terra, parente di Giobbe, eredita gli ideali del primo espressionismo di Goll: quel suo orizzonte di allora, unanime di genti e di metropoli, si ritrova in quella che Tecchi chiamerebbe « l'incurvatura » di questi versi del capitolo: « Jean sans terre a le mal de la terre »: « Mon faible corps s'étale — sur les cinq continents — toutes mes capitales — ont le même tourment. — Est-ce mon coeur qui tonne? — est ce mon poulx qui bat? — J'ai mal à Barcelone — j'ai mal à Guernica. — Mon pied s'étend aux Chines — où meurent les enfants — mon front en Palestine — rougit du jeune sang. — Oh j'ai le mal de terre — le mal de l'animal — qui couve en sa poussière — le soupir ancestral ».

Sarebbe difficile allo stesso Mittner indicare dove, in questi versi, « al massimo della passività o della debolezza » si sostituisca, secondo il « salto, tipicamente tedesco » che egli ha ben visto anche negli espressionisti, il « massimo di forza o almeno di sforzo » o viceversa (In *Litteratura tedesca del novecento* p. 186): tanto il senso del mondo è qui vasto e delicato e pur preciso, di tanto più unanime che in Rilke. Più facile forse è cogliere il legame che passa fra i ritmi analitici e solenni del giovanile *Panama-Kanal* — incontro liturgico di uomini — e *Jean sans terre*, esperienza e dolore d'uomini, e *Traumkraut* (già anticipato nei versi « couve dans sa poussière — le soupir ancestral »), sapore confuso di minerale e di antenati, patria nella dissoluzione per cui Goll, come ha « rubato » il dolore all'uomo che si disperde nel mondo, così ha « rubato » quello dell'uomo che si disperde per sempre nella sua polvere: nel senso che ne ha fatta zona di meditazione poetica e non di solo lamento.

Trova così in *Traumkraut* ragione umana e poetica questo tema « minerale » che ha sempre un poco ossessionato Goll. Una sua versione « sperimentale » e meno autobiografica era stato il poemetto *Le char triomphal de l'Antimoine* (Parigi 1949) che si rifà all'opera del leggendario Basilius Valentinus, benedettino di Erfurt del XIV sec.: qui è mescolanza di alchimia e cabala, dissolvenza fisica di sé per offesa a Dio: « A manipuler le mercure — mes doigts inhumains devenus — transparents et chastement nus — je méduserai la nature... Je me dissous alertement — Revêtu de mon seul halo : — naître et n'être qu'un insulte à Dieu ». Nel dissolversi persuaso nella terra dei padri, invece, nello abbandonarsi cosciente al ciclo organico di *Traumkraut*, alla « forza operosa » pare — ma non è sicuro — così superata l'interpretazione, sata-

nica non faustiana, dell'attenta dissoluzione di sè come insulto a Dio.

Una controfigura di Giovanni senza terra appare in Goll anche Orfeo. Moderno Ade gli è questo mondo stesso, dove gli uomini sono prigionieri « in città di calcina — di latta e di carta ». « Musicante dell'autunno — ebbro di mosto stellare », *Der neue Orpheus*, il nuovo Orfeo di Goll — tale il titolo della sua composizione finora inedita — discende ogni giorno in questo Averno in ogni treno di periferia, « magro organista — in chete sagrestie », « viaggia di terra in terra — sempre in vagone letto », insomma — altra variante espressionistica —: « Ognuno è Orfeo » ed « Euridice: l'umanità prigioniera ». Al Giobbe risale anche il motivo dominante di *Traumkraut*, la mistica degli occhi, dello sguardo.

Goll non usa molto spesso il « duale » occhi. Numerosi invece gli esempi di « molteplicità » degli occhi, come nella lirica « Donna dagli occhi innumeri », o in quella « Tu hai quattro occhi » e gli occhi dai sette, anzi, nella prima stesura del *Giobbe*, dai settandue colori. Ma più insiste Goll sul motivo dell'occhio unico, più magico, spettrale. Forse non è un caso, bensì il segno di un trapasso da un surrealismo visivo, cinematografico (Goll del resto fu il primo, nel 1918, a concertare, ad Ascona, con Viking Eggeling un film astratto « Symphonie diagonale » e sono noti i suoi rapporti con Hans Arp) ad un surrealismo interiore che prepara quello di Celan sullo stesso motivo e comunque dà una dilatazione, se non una dimensione, nuova a un motivo di moda nel primo quarto del secolo. Si ricordi l'occhio del « Gentiluomo ubriaco » di Carrà e gli infiniti occhi bradi nei quadri moderni, altro conto da farsi, almeno in rapporto con la letteratura; a meno che non sia meglio lasciarlo sospeso perchè non abbia a risultare, falsando un'esigenza sincera, solo un surrogato di sensibilità, o di coscienza, un trucco di tensione, occhi di richiamo agli occhi, occhi-civetta, aggiunta pseudo-contemplativa. In Goll il motivo della « serra dell'occhio » — scambiato poi sintomaticamente con la « serra della luna » nella poesia *Tochter der Tiefe*, figlia del profondo — è già nella prima stesura del *Giobbe*. Nella terza, quella di *Neila*, si trova il verso « cola miele dal mio occhio scuro »; ma in quel cielo si trovano anche « Tu apristi i tuoi occhi senza tempo », « la genziana ti crebbe nell'occhio ». Dopo, Goll ne fa una vera e propria poetica, degna di essere seguita a parte tanto più che in Germania grava su questo motivo dell'occhio, dello sguardo interiore, una tradizione secolare, più antica e fonda di quella del simbolismo. Qui basti dire che in Goll l'occhio diviene sfondo sensibile, sostituisce il paesaggio, le antiche nicchie dei santi: « Nel tuo occhio i nostri palazzi già sono erosi — dal sole e l'oro dei vecchi can-

delabri — è divorato da antichi pesci »; « tu mi guardi — quasi più stupefatta dell'occhio — della quaglia o della civetta — pieno d'ansia metafisica — ardente del gelido fuoco — della pietra primigenia — o magico cerchio — occhio di ogni esistenza ». Nell'occhio « scarabeo del principio del mondo », come già nella terra, sprofonda l'autore, giù per la scala « dei sonni sintetici »: « ai mondi dell'onice ove giace — la madre primigenia — fra carni di malachite — di grado in grado tu calpesti — teschi di dei e uova di futuro — cercando un nuovo giorno — nel fondo degli specchi ». Questa poesia prova di laboratorio a freddo è tolta dal ciclo *Les cercles magiques*, scritto fra il '42 e il '44, edito nel '51 e centrato sulla figura di Raziel, pseudonimo del cabalista Abraham Abulafia (1240-1290) in cui Goll ama ritrovarsi.

I composti e le associazioni d'immagini con l'occhio sono frequentissimi, specie in *Traumkraut*: « Vogelaug », « Veilchensauge », « Ziesigauge », « Ginster-Irrlicht deiner Augen », erratica luce di ginestra dei tuoi occhi, « occhi di lodola e di fragola », « dai tuoi occhi ci cadono mandorle », « nell'occhio del rospo d'oro » sono i primi esempi che ci capitano. Occhio magico, occhio di veggente sono già espressioni comuni che quasi non vale la pena registrare. In questi pochi esempi tornano a intrecciarsi, segni di due stagioni letterarie, un riflesso giocoso, surreale, vorremmo dire francese, scaltrito nelle associazioni verbali e visive e un riflesso più magico e sognante, tedesco e novalisiano.

E' certo che Goll intride una più mobile onda d'immagini surreali nelle acque più fonde e fisse dello « sguardo » tedesco. *Traumkraut* ci richiama al notturno elisio di Novalis e invita al *Mohn und Gedächtnis*, papavero e memoria, la raccolta di Paul Celan uscita nel 1952. Celan, che lavorò per almeno quattro mesi accanto a Goll a Parigi, ha ripreso questo motivo degli occhi; ma lo ha semplificato, liberato — o impoverito — del gioco surreale, lo ha rifatto più sacrale ed orfico, ma anche più elementare, sillabico; nemmeno un difensore così accurato di Celan, il Döhl, ne ha tenuto abbastanza conto. Eppure basta scorrere uno solo dei volumetti di poesie di Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, di soglia in soglia, del 1955 per avvertire il netto scarto, entro quel motivo, il suo farsi più puro e assorto: « Tu apristi gli occhi: vidi il mio buio vivere », « quando il cielo sgorgò dai tuoi occhi »; « questo è l'occhio del tempo », « sempre quest'occhio, il cui sguardo — s'intesse nell'unico pioppo »; « prendi questa parola — la parla il mio occhio col tuo » che è già artificioso. Semmai nel gruppo di poesie *Der Sand aus den Urnen*, che Celan scrisse proprio nel '48, si sene vicina la fonte più mossa di Goll: « Nella sorgente dei tuoi occhi — vivon le reti dei pescatori — del lago di demenza »; « senza veli, alle porte del sogno — fa rissa un

occhio solitario » nella lirica *Occhio scuro in settembre*. Solo a titolo di chiarezza provvisoria verrebbe di dire che se *Traumkraut*, « Sognerba », è nata dal sangue immaginoso di Goll, la poesia di Celan di quell'erba è semmai filtro lunare.

Viste da *Traumkraut* le poesie di « Diecimila aurore » sembrano perdere un poco della loro consistenza e spingono ad andare a cercare le stesse liriche d'amore fra quelle più vicine alla morte di Goll; se ne trovano infatti, scandite in forma di Odi o Cantate, come le *Drei Oden an Claire*, il poemetto *An Claire*, « scritto nell'ospedale della morte », a cui segue la lirica splendida e tragica *Die Angst Tänzerin*, la danzatrice d'angoscia: « L'angoscia delle tue mani è leggera — come il fumo sui solchi della terra... ».

Dal fumo alla polvere, ora che conosciamo un poco i tramiti che legano queste immagini di Goll, il passo è breve. L'ultima poesia di *Traumkraut* è appunto *Staubbaum*, albero di polvere, ultimo erede dell'albero di fumo che in « Diecimila aurore » lasciava cadere i manghi dei sogni. Nel verso finale l'albero di polvere diventa rosa, memoria estrema della molteplice poetica delle rose, anzi la « Rosentum », la « rosità » — altro tema ripreso da Celan — carissima a Goll; ma questa non si può più nemmeno toccare: « Rühr diese Staubrose nicht an », non toccare questa rosa di polvere. Goll morì poco dopo aver scritto questi versi.

MARIANELLO MARIANELLI

IL RAPPORTO FRA PROTAGONISTA E ANTAGONISTA COME ELEMENTO DI STRUTTURA DI DUE RACCONTI KAFKIANI.

Scopo di questa relazione è illustrare un elemento della struttura di due novelle di Franz Kafka. Ci si propone di dimostrare come sviluppando il rapporto fra « l'eroe » e il suo antagonista, Kafka arrivi in « *Die Verwandlung* » und « *Das Urteil* » ad una economia ben definita della narrazione.

L'analisi non si occupa nè del linguaggio — una cosa già fatta più volte —, nè delle immagini e non vuole cercare il significato delle novelle nel senso più vasto come ha fatto, specialmente per « *Die Verwandlung* » Wilhelm Emrich nel suo libro su Kafka¹. Questa nota intende piuttosto mettere in chiaro la struttura 'a parabola' dei racconti menzionati. Nel fare ciò si può rinunciare alla illustrazione delle forme storiche della parabola, la quale rappresenta nella letteratura tedesca un genere a se solo dopo il Lessing². Questo tema è stato trattato a fondo in una tesi uscita all'università di Muenster³ che considera la parabola di Kafka storicamente, partendo dalla tradizione biblica, etc. Seguiamo qui invece un altro metodo per vedere l'economia perseguita dall'autore nella sua narrazione, cioè la descrizione fenomenologica. Solo così sarà possibile riconoscere l'estraneamento della realtà da parte del poeta come 'artifex'.

Sulle due novelle, ma specialmente su « *Die Verwandlung* », sono stati scritti numerosi articoli e contributi in libri e riviste. Una nuova bibliografia di R. Hemmerle registra quattro lavori su « *Das Urteil* » e ventuno su « *Die Verwandlung* ». Si tratta parzialmente delle introduzioni ai testi di Kafka. La maggioranza di questi lavori si trova nelle riviste inglesi e francesi⁴.

¹ W. EMRICH, Franz Kafka, Bonn 1958, pp. 118-127.

² V. la parola dell'anello di « Nathan der Weise ».

³ Cfr. W. HELDMANN, Die Parabel und die parabolischen Erzählformen bei F. Kafka, Muenster 1953.

⁴ R. HEMMERLE, F. Kafka, eine Bibliographie, Muenchen 1958.

Le due novelle furono scritte nel 1912, lo stesso anno nel quale Kafka cominciava a scrivere il suo romanzo americano « *Der Verschollene* », cioè prima dell'inizio del lavoro su « *Das Schloss* » e « *Der Prozess* » (1914). Cominciamo con l'analisi della novella « *Die Verwandlung* ».

Il racconto comprende tre parti di quasi uguale lunghezza, cioè 23, 25 e 24 pagine⁵. L'introduzione si occupa dello stato nuovo di Gregor Samsa trasformato in scarafaggio e dell'effetto immediato sul mondo circostante. Il motivo centrale è l'assuefazione del Samsa a questo stato; nella terza parte si tratta della morte di Gregor. Le tre parti nel loro insieme chiarificano un'azione: la metamorfosi, la quale non si riferisce solo all'avvenimento prima dell'inizio del racconto, ma, come vedremo, anche alla relazione tra fratello e sorella. In altre parole: la metamorfosi iniziale non è conclusa, ma è sempre in corso di svolgimento. Mutano non solo la persona del protagonista ma anche i rapporti delle forze psicologiche nel seno di una famiglia, e in questo processo il protagonista è gradualmente battuto dall'antagonista — in questo caso dalla sorella. Per illustrare questa tesi dobbiamo prima raccogliere i dati insiti nel racconto.

Si dice di Gregor Samsa che è un commesso viaggiatore in tessuti (pp. 71). Kafka lo descrive come un uomo molto capace: quando per esempio gli altri viaggiatori sono ancora a colazione, Gregor è già di ritorno con le prime commissioni (p. 72). La sua capacità si vede anche dalla sua rapida promozione da commesso a commesso viaggiatore (p. 101). Nella famiglia tiene una posizione dominante per il fatto che è la sola persona che guadagna (p. 102). I genitori si sentono obbligati verso di lui, perchè paga al suo principale i debiti contratti da loro (p. 73). La sorella vede in lui il grande fratello, che l'aiuterà a realizzare il suo sogno: studiare in un conservatorio (p. 102).

Tutte queste informazioni del narratore servono allo scopo di darci una idea della forza della personalità di Gregor.

Così, benchè la novella incominci con la descrizione dello stato mostruoso in cui si trova il Samsa, abbiamo sempre un'impressione ben precisa del ruolo di Gregor nella sua vita civile. Si tratta ora di vedere in quale maniera lo spazio occupato dal Samsa venga ridotto dal narratore e come, allo stesso tempo, aumenti quasi automaticamente, quello della sorella.

⁵ Secondo l'edizione Schooken Books New York ristampata da Fischer.

Il processo indugia all'inizio. Anzitutto Gregor, per aver trascurato di andare in tempo alla stazione, rimane solo con i suoi pensieri. Alle sette meno un quarto bussano alla porta dietro il letto e la madre gli chiede se non abbia intenzione di partire quella mattina. Gregor l'ha appena calmata quando il padre comincia a bussare a una porta laterale e alzare la voce. Nello stesso tempo la sorella gli chiede dietro una altra porta laterale, se non si senta bene (pp. 74-5).

La distribuzione dei rumori e delle domande da ogni parte indica già la formazione di un partito ostile; ma già in questo primo assalto della famiglia la posizione predominante della sorella è messa in rilievo. È lei che rivolge la parola a Gregor un'altra volta: « Ma la sorella bisbigliava 'Gregor, aprimi, ti supplico' ».

Con l'arrivo del procuratore la pressione del partito contrario aumenta. Perfino in questo momento è la sorella che esercita un'influenza su Gregor, il quale ancora prima che il procuratore gli abbia parlato, si preoccupa dei singhiozzi della sorella nella stanza a destra, mentre il padre, la madre e il procuratore parlano fra loro nella stanza a sinistra. I singhiozzi hanno l'effetto di farlo pensare alle preoccupazioni, che la sorella nutre per la famiglia. La prima conseguenza su Gregor è qui chiara. Il narratore dice di lui: 'E a Gregor sembrava molto più ragionevole se lo avessero lasciato in pace, ora, invece di disturbarlo con pianti e discorsi' (p. 82).

La minaccia per Gregor aumenta col discorso del procuratore. Il prestigio di cui gode in famiglia diminuisce, quando il procuratore dichiara che il capufficio serba diffidenze contro di lui a causa dell'incasso, e che negli ultimi tempi il suo rendimento di lavoro si sarebbe ridotto (p. 82). Gregor vuole impedirglielo e desidera che la sorella lo aiuti a far presente al procuratore con quanto zelo e diligenza abbia sempre lavorato. Ma la sorella, di cui egli in questo momento ha tanto bisogno, non è presente.

Nella seconda parte del racconto la sorella entra subito in scena. È lei, non i genitori, a preoccuparsi di dar da mangiare a Gregor e di rassettargli la stanza. Questo personaggio simbolizza la nuova relazione con la realtà nuova, nella quale è venuta a trovarsi la famiglia. Ad essa corrisponde la situazione di Gregor. Il primo segno è dato dalla scelta dei cibi. Gregor non mangia più le stesse cose di prima; si comporta, nonostante la sua forma cambiata, come un fratello con la sorella e come tale sente e pensa. Tuttavia quando la sorella gli chiede di scegliere fra i cibi ('una fetta di pane raffermo, una spalmata di

burro e una spalmata di burro e con un po' di sale') arriva a farsi una falsa idea della sua bontà. In realtà la sorella giunge in questo modo a dimostrare la sua posizione dominante. Ma ancora per due volte il narratore insiste sul malinteso di Gregor. Riguardo alla questione del guadagno, che si discute nella stanza accanto, Gregor considera la sorella ancora una bambina, che può badare a farsi bella e aiutare un poco in casa nelle faccende senza essere capace di fare un vero lavoro (p. 104). Più tardi, quando la madre vuole vederlo, sarà impedita dalla sorella e dal padre. Si dice di lei che ' malgrado tutto il suo coraggio è ancora una bambina e in fondo forse si era assunta un compito così difficile solo per un'infantile leggerezza '. (p. 107).

L'immagine che Gregor ha della sorella cambia comunque quando si considera quello che Kafka dice di lei in seguito. Dapprima viene accentuato che la sua opinione sul fratello non è affatto diversa da quella dei genitori. Anche lei crede infatti che, siccome lei non può capirlo, nemmeno lui riesca a capirla (p. 99). In realtà essa bada solo ai fatti visibili e spinge la sedia alla finestra, da cui Gregor vede la strada (p. 105); ma il suo sguardo le riesce insopportabile (p. 106). In fondo cura Gregor solo per prendere la posizione che lui aveva avuto in famiglia. A tale proposito i genitori dicono ora di riconoscere completamente il lavoro della sorella, mentre fino a quel giorno l'avevano sempre guardata con dispetto ' come una ragazza un po' inutile ' (p. 101).

Kafka ci dimostra dunque che la persona della sorella ingrandisce di fronte ai genitori; non solo, ma anche nei confronti di Gregor come è provato dallo sgombero dei mobili dalla stanza di Gregor. La sorella ha osservato che Gregor comincia a strisciare sulle pareti e sfrutta questa situazione subito a suo favore. Nel racconto è detto: ' Si propose di fare in modo che Gregor strisciasse con la più grande libertà spostando tutti i mobili, che gli fossero di ostacolo, anzitutto le casse e lo scrittoio ' (p. 108) I pensieri reconditi in questa sua intrapresa diventano chiari, quando la madre, chiamata in aiuto dalla sorella, si rifiuta di spostare i mobili: ' A questo modo — domanda — non è come se dimostrassimo, cambiando la disposizione dei mobili, di avere abbandonato ogni speranza nel meglio e che lo lasciamo senza riguardo? ' (p. 100); ma la sorella fa valere la propria ragione e la stanza viene sgomberata.

Qui il racconto ha raggiunto il punto culminante dell'assoggettamento di Gregor Samsa. La sorella non ha più paura di lui; prende il sopravvento — mentre porta via i mobili, in mezzo ai quali egli

ha vissuto da uomo — sulla condizione animale di lui. Lo minaccia apertamente quando egli vede il pericolo e vuole difendere un quadro alla parete. Lei gli rivolge la parola: 'Tu, Gregor!', come se lui capisse chiaramente e fosse un uomo ancora pronto alla lotta. La sua completa vittoria sarà facilitata dalla situazione, maturatasi con lo svenimento della madre; la mela, lanciata dal padre e rimasta spiaccicata sulle ali, potrebbe assumere un aspetto simbolico e fiabesco nel quadro della parabola.

Anche nella terza parte lo scontro fra sorella e fratello costituisce il filo del racconto. Senza dubbio la lotta si limita nei riguardi di Gregor a tutto ciò che il mondo degli altri, rappresentato dalla sorella, intraprende contro di lui. Ormai egli è l'animale condannato solo a guardare. Un chiaro segno che non viene più considerato pericoloso, è il fatto che la porta fra la stanza di soggiorno e la sua viene lasciata aperta.

Questa concessione non significa tuttavia che la sorella abbia abbandonato la posizione che si è sforzata di raggiungere. Mentre Gregor nutre ancora certi sogni '...di prendere in mano nuovamente gli affari della famiglia' (p. 122) e crede di avere il diritto di essere di malumore per la crescente trascuratezza in cui tengono la sua stanza, la sorella fa pressione per poter essere la sola persona ad averne cura, ma ormai con l'intenzione di lasciarlo nella sporcizia (123). Arriva al punto di fare dei rimproveri alla madre perchè aveva pulito la stanza.

Il fatto decisivo, cioè il completo annientamento di Gregor, si manifesta invece in altra maniera. Il narratore prepara la sua morte con un motivo fiabesco facendo incantare l'animale davanti alla musica. La sorella nello sgomberare la stanza ha escluso Gregor dal ciclo dell'esistenza in quanto essere intellettuale e ormai anche in quanto dotato di anima. Ricordiamoci del suono del violino che era il motivo della sua dipendenza dal fratello, quando Gregor aveva l'intenzione di mandarla al conservatorio. Ora questo suono del violino diventa fatale, perchè la sorella sa che la musica è come un nutrimento a cui egli agogna, per sollevarsi dalla sua animalità. Già prima il narratore aveva accennato alla fame tutta speciale di Gregor, dicendo: 'Gregor non mangiava quasi più. Solo quando per caso passava davanti ai cibi preparati, ne prendeva quasi per gioco un pezzettino in bocca, lo tratteneva dentro per lunghe ore, e per lo più lo vomitava' (p. 125). O, più tardi, allorchè i padroni della stanza affittata entravano dentro e Gregor osservava i loro pasti: «Io ho già appetito», si diceva Gregor pieno di preoccupazione, «ma non di queste cose. Come si nutrono questi si-

gnori, mentre io mi astengo »' (p. 128). Infine il narratore aggiunge il motivo della fame a quello dell'incantamento e della sopraffazione per mezzo della musica: 'Eppure la sorella suonava così bene. Il suo viso era inclinato da una parte. Attenti e tristi i suoi sguardi seguivano le righe delle note. Gregor strisciò ancora un poco avanti tenendo la testa al pavimento per potere possibilmente incontrare il suo sguardo. Era davvero un animale, se la musica lo afferrava così? Gli sembrava, che quello potesse essere la via al nutrimento desiderato e sconosciuto' (p. 130). Con il suo strisciare Gregor disturba i padroni in ascolto, i quali minacciano di disdire l'affitto. La sorella si serve dello spavento dei genitori e fa pressione più volte per liberarsi di Gregor, nel quale lei non vuole più riconoscere il fratello. Appena Gregor è ritornato strisciando nella sua stanza, viene chiuso dentro dalla sorella: 'Era già in piedi in attesa, e a passi leggeri era avanzata saltellando senza che Gregor l'avesse sentita venire; gridò un « Finalmente! » ai genitori, mentre infilava le chiavi nella toppa' (p. 130). È dunque di nuovo la sorella che condanna il fratello già giudicato nello spirito e nell'anima in modo che la sentenza viene eseguita davanti agli occhi dei genitori. Ma anche dopo, osservando la mattina il cadavere di Gregor, gli dà la colpa della sua morte. Kafka fa dire alla sorella: '«Guardate, com'era magro. Non aveva mangiato da lungo tempo. I cibi come entravano, uscivano »' (p. 138). La sorella si preoccupa in tal modo che sulla sua coscienza e su quella dei genitori non gravi un sentimento di colpa per l'avvenire.

Sussiste quindi un chiaro rapporto tra « l'eroe » e la sua controfigura definita da questa parabola. Anche nel piccolo epilogo della gita in tram, il narratore mostra le cose che gli importano: la sorella, prima un essere magro e squallido, è stata pure inserita nella metamorfosi e ha acquistato una considerevole forza animale ('Mentre così conversavano, accadde che il signore e la Signora Samsa, nel vedere la propria figlia sempre più vivace, proprio come negli ultimi tempi — malgrado tutte le fatiche che avevano reso le guance pallide — era fiorita come una bella e florida ragazza..., e per loro fu la conferma dei loro nuovi sogni e delle loro intenzioni, allorchè all'ultima fermata del tram la figlia si alzò per prima, stirando il suo giovane corpo' (p. 142).

Così la sorella è la forza che agisce per diminuire la statura propria di Gregor Samsa all'inizio del racconto. Si mette sempre più chiaramente in rilievo, dopo la perdita del suo credito personale in ufficio, e in famiglia, che lo stretto rapporto di Gregor col mondo, cioè il suo amore incrollabile per la sorella e l'ammirazione della sorella per lui si rivelano una illusione. Cresce con lei nel suo intimo il suo più

forte nemico. Col tradimento del vicino ha fine questa parabola della libertà umana. E sarà bene, concludendo, accentuare ancora una volta che secondo la composizione del racconto la metamorfosi non si può riferire solo ad un avvenimento all'inizio, bensì che essa include anche il processo ora descritto, che ha come nucleo il rapporto reciproco fra sorella e fratello.

Esaminiamo adesso il racconto « Das Urteil ». Anche in questa novella è posto il rapporto fra « l'eroe » e la sua controfigura come filo continuo della narrazione. Il diario di Kafka ce ne dà una prima testimonianza. Nell'annotazione dell'11 febbraio 1913⁶, Kafka paragona la prima stesura della storia a una nascita⁷ e insiste su un comune legame, l'amico, come causa della crescente e nascosta inimicizia già esistente tra padre e figlio. Kafka scrive: ' L'amico è il legame fra padre e figlio. Egli è la cosa più importante che hanno in comune. Stando seduto solo alla finestra Georg pensa a questa comune relazione con piacere. Crede di avere il padre dalla sua parte. Tutto gli appare tranquillo, prova solo una fuggitiva e pensierosa tristezza. Lo sviluppo della storia dimostra invece come dal loro comune rapporto con quell'amico, sorge il padre in graduale contrapposizione di fronte a Georg, rafforzata per mezzo di altri minori rapporti comuni quali l'amore e la dipendenza dalla madre, il fedele ricordo di lei e la clientela che già il padre si era fatta per il negozio... '.

Il racconto comincia con la constatazione che il giovane commerciante Georg Bendemann ha scritto una lettera al suo amico in Russia. Poi il narratore si volge indietro dividendo il tempo del passato fra la prospettiva del passato narrato in terza persona e quella della rappresentazione diretta interiore (« Erlebte Rede »). Il lettore viene a sapere che all'amico in Russia tutto va male, che la madre di Georg è morta e che suo padre si è ritirato dal commercio. Georg viene descritto come un commerciante deciso e ricco di successo che ha avuto la fortuna di vedere in due anni quintuplicato il reddito del negozio paterno e raddoppiato il personale. Inoltre, si viene a sapere, che egli si è fidanzato con una ragazza di buona famiglia (p. 36).

Con le parole: ' ...io non posso ritagliare da me un altro uomo, che forse sarebbe più adatto all'amicizia con lui, di quanto lo sia io '

⁶ Edizione S. Fischer. La relazione autobiografica si vede da una notizia fatta su pag. 297.

⁷ Cfr. p. 296 dell'ediz. S. Fischer.

(p. 57) si tocca il punto zero del racconto. L'accento fin qui è stato posto su Georg che il lettore ha davanti agli occhi come la figura più chiara e più positiva. I rapporti in casa sembrano ben ordinati, cosicchè tutta la tensione è nel chiedersi che cosa succederà a quell'amico così ambiguo. Il lettore rimane deluso quando si rivela nel dialogo di Georg col padre che questo amico in realtà non va pensato nella lontana Russia. La minaccia di uno sconvolgimento della situazione si profila già con la domanda rivoltagli dal padre: « Tu non hai un amico a Pietroburgo. Sei sempre stato uno che fa scherzi e non ti sei frenato nemmeno di fronte a me » (p. 61).

A questo punto l'illusione del figlio cade e l'autore lascia che il padre chiarisca la reale situazione delle cose. A dir vero il figlio, che giudica solo dalle apparenze e dal suo punto di vista e che sembra avere le migliori intenzioni verso il padre, riesce a portarlo a letto. Ma appunto in questo momento comincia l'aperta ribellione del padre. In una requisitoria che puntualizza la mancanza di delicatezza di Georg e la sua conseguente trascuratezza nei suoi riguardi, la figura del padre assume un profilo robusto: l'amico sarebbe stato come un figlio per il suo cuore; Georg si sposerebbe solo perchè crede che il padre non abbia più forza d'impedirglielo; Georg avrebbe disonorato il ricordo della madre, tradito l'amico e... inchiodato il padre al letto per impedirgli di muoversi (p. 64).

Questo passo può essere considerato il punto culminante del racconto. Georg, che fin qui è rimasto tranquillo e si propone di non rimanere per niente meravigliato, grida improvvisamente ad un'altra accusa del padre: « Commediante! »'. Con ciò il figlio ammette lo stato delle cose descritto dal padre, che dunque aveva sempre simulato. L'illusione che aveva protetto Georg fino a questo punto, non lo protegge più. Il padre diventa accusatore. Da questo ha anche origine il desiderio del figlio di vedere morto il padre: 'Egli adesso si china, pensava Georg'; 'se cadesse e si rompesse la testa!'. Questo pensiero attraversava la sua mente (p. 65). Ma il padre si rivela il più forte: « Io solo avrei dovuto forse indietreggiare, ma tua madre mi ha dato la sua forza, col tuo amico mi sono legato magnificamente, la tua clientela l'ho in tasca io » (p. 65-66). Con le accuse del padre si fa sempre più chiaro un mondo opposto e finora nascosto. Georg non è più il giovane commerciante prima pieno di successo e fidanzato felice. La controfigura cresce per necessità una volta che egli ne ha ammesso la esistenza; essa sarà ormai suo giudice e lo condannerà a morte per annegamento.

Abbiamo ora davanti a noi l'intera azione sviluppata da Kafka secondo l'impostazione iniziale. Il lettore viene posto prima di fronte a una descrizione che sarà dipanata conseguentemente fino alla fine. Sono comunicati a lui dei fatti stupefacenti che dapprima non si capiscono. Una seconda lettura dimostra invece che Kafka pone in questo suo lavoro, paragonato ad una nascita, un problema nascosto, che il lettore, ripensando la novella sin dal suo inizio, risolve gradualmente.

Per i due racconti « Die Verwandlung » e « Das Urteil » si può trarre dal punto di vista con cui li abbiamo considerati la seguente conclusione: La struttura si basa sul contrasto fra « l'eroe » e la sua controfigura. Il narratore ci dimostra che non vuole descrivere alcun fenomeno surrealistico. Ciò che sembra strano al lettore nel rapporto fra protagonista e antagonista è solo un mezzo per aiutare la sua attenzione. Un attento esame permette di riconoscere che si tratta nel corso degli avvenimenti di casi-modelli della realtà, dipendenti dal sempre strano rapporto di un « io » con un altro io opposto⁸. Kafka dimostra in essi la sua esperienza del mondo. Questo vale almeno per i due racconti che notoriamente sono due dei pochi scritti ammessi da Kafka alla pubblicazione. Pure nei capitoli dominati da Frieda del romanzo « Das Schloss » il rapporto descritto è il mezzo per la rappresentazione narrativa delle forze continuamente crescenti e decrescenti dell'uomo in quanto è socialmente condizionato.

UVE CHRISTIAN FISCHER

⁸ H. Pongs nel « Umbruch der Zeit », Goettingen 1952, interpreta « Das Urteil » (pp. 69-72) non come un dissidio verificabile nella realtà bensì ritiene che padre e figlio siano visti come un'immagine ambivalente dell'angoscia: l'uno spingerebbe l'altro alla cattiveria. Qui si dà secondo la nostra opinione troppo significato alla ambivalenza, senza prendere in considerazione il procedimento antitetico del narratore Franz Kafka.

NOTE E DISCUSSIONI

ILLUMINISMO E STORIOGRAFIA: PRESUPPOSTI METODICI DI NUOVI TEMI DI RICERCA

La storia della cultura dell'ultimo quindicennio appare dominata dall'esigenza d'un riesame critico del rapporto illuminismo-romanticismo, che salvo qualificate eccezioni era stato prospettato dalla precedente storiografia con esclusivo favore per il mondo romantico, i suoi temi, i suoi miti, i suoi pregiudizi. Il rapporto tra le due rivoluzioni culturali era risolto con la subordinazione dell'illuminismo, colpevole di non aver capito Vico che solo i romantici riscopriranno nella sua autentica grandezza, di aver posto la Ragione sugli altari, d'avere ignorato e spregiato il mondo del sentimento (religioso, estetico, amoroso), d'essere in definitiva *antistorico* per la sua pretesa di giudicare il passato sul metro del presente (o peggio, del futuro astrattamente vagheggiato). Lo stigma di *unhistorisch* (antistorico) si può dire riassume in sè tutti questi motivi di condanna; e in esso confluivano, più sovrapposti che concordi, il relativismo conservatore della politica romantica, il nascente sentimento nazionale i cui fermenti positivi erano frenati spesso dal lento maturare e distinguersi delle varie e contraddittorie componenti ideologiche e culturali, e infine la reviviscenza religiosa di impronta cattolicheggiante che andava a cercarsi nel Medioevo con nostalgia a stento rattenuta il proprio perduto paradiso.

Il successo del recente impegno storiografico, nel senso di una automa definizione del mondo settecentesco, andrà quindi misurato dalla sua capacità di dissolvere criticamente le ragioni della condanna romantica, non solo denunciandone il fondamento pratico e contingente, ma riuscendo a provare che il mondo culturale del '700, nonchè essere antistorico, ebbe una sua visione della storia umana, non meno ricca e positiva di quella dei romantici; anzi più varia nelle esperienze e nelle soluzioni, meglio in grado per es. di tradurre in termini storiografici il fecondo travaglio critico dell'età precedente di quanto lo stesso '800 non sia apparso per quel che riguarda il formidabile patrimonio di risultati critici e di concetti conquistati dal '700.

Per queste ragioni gli storici della storiografia settecentesca sono subito apparsi i più impegnati. Da loro sarebbe dovuta venire la prova de-

finitiva della irrilevanza della condanna che pesava sul secolo: chè, se si fosse riuscito a provare che gli storici del '700 ebbero un senso fecondo del nesso tra passato e presente, tutto il lavoro settoriale che s'era venuto facendo su tanti aspetti della vita e della cultura settecentesche, da storici della letteratura e della filosofia, da economisti e studiosi del pensiero politico, si sarebbe collocato di colpo su una prospettiva insieme più vasta e unitaria, e pertanto suscettibile di nuovi temi di ricerca. E con l'ampliarsi e l'arricchirsi della prospettiva storiografica l'interesse per il '700 avrebbe distinto una significativa stagione culturale.

Ora che questa stagione è in pieno fiore, una stagione presto inaugurata in Italia dalla fortunata, forse troppo fortunata, traduzione della *Filosofia dell'illuminismo* del Cassirer, e che ha dato come frutto recentissimo l'importante libro di Sergio Bertelli sul Muratori, è forse opportuno tentare un bilancio d'avvio, che prenda sì atto dei risultati già considerevoli ma in più definisca taluni presupposti metodici per l'indagine futura, quali son venuti emergendo dalla ricerca e dal dibattito.

L'avvio ad uno studio rinnovatore della storiografia settecentesca fu dato da Federico Meinecke nel 1936 col libro su le *Origini dello storicismo*, che indicava già negli storici del '700 una delle due componenti fondamentali del moderno *Historismus*, il senso chiaro della individualità storica (l'altra componente era l'irrazionalismo d'origine religiosa). L'opera del Meinecke era importante tuttavia non solo perchè portava ad una rivalutazione degli storici illuministi (in rapporto ad una concezione della storia pur sempre idealistica) ma per via della esperienza morale e storiografica donde erano maturate le sue conclusioni. Il tentativo, espresso già a cavallo del secolo nell'altro libro del Meinecke *Cosmopolitismo e stato nazionale*, di mediare su un nuovo piano fra interpretazione « grande-tedesca » e interpretazione « piccolo-tedesca » del moto nazionale germanico, tra chi vedeva nel finale prevalere della soluzione prussiana la disfatta e chi la sublimazione del moto di rinascita insorto in Germania nei primi decenni del secolo XIX — questo tentativo era apparso allo stesso Meinecke un compromesso insostenibile una volta che, con la disfatta militare della Germania nella Grande Guerra, la Prussia aveva dovuto riconoscere che « il patto col diavolo » del militarismo e dell'antidemocrazia se aveva distrutto la Germania di Goethe non era valso ad assicurare il successo alla Germania di v. Gentz e di Bismarck. Meinecke si riproporrà così, ne *L'idea della ragion di stato*, il problema sottile e angustiante del 'demonismo della potenza' (come lo definirà l'unico grande erede del

Meinecke, Gerhard Ritter), e tornerà al '700 per trovarvi con le *Origini dello storicismo* la radice nascosta dell'umanesimo goethiano e del liberalismo di von Stein. Egli voleva insomma suggerire, tanto sul piano politico quanto sul piano storiografico, l'influenza salutare di un ritorno al '700 che aveva salvato tanti romantici dall'involuzione reazionaria o dall'invasamento statalistico, e poteva ancora suggerire all'umanesimo contemporaneo, insidiato da torbide preclusioni razzistiche e da una falsa impostazione del rapporto *ethos-kratos*, etica-politica, un rinfrescante ritorno ad un momento storico creativo in cui fini e valori d'una moderna società *in fieri* avevano asserito una convincente priorità rispetto alla ragione, o alle ragioni, dello stato.

Tutto questo, che nel Meinecke era ancora teso da contraddizioni, è esploso prima come esigenza morale che come consapevolezza critica nella nostra storiografia sul '700 negli anni successivi alla seconda Guerra Mondiale. Da ciò nasce l'interesse per il '700 di Federico Chabod, che soprattutto nel saggio su *l'Idea d'Europa* ne diede una testimonianza suggestiva; di Ernesto Sestan, storico del '700 toscano e rivalutatore accorto di Voltaire storico; di Franco Venturi che portava in Italia una problematica di genesi francese, maturata al contatto della nuova interpretazione che la storiografia francese dei Mathiez e dei Lefebvre veniva dando della grande Rivoluzione. Notevole era la distanza che separava questi storici, operanti in un clima culturalmente più aperto, dalla più vigorosa apologia del '700 che era implicita nelle pagine de *La polemica sul Medioevo* del Falco, che è del 1933. Implicita si è detto, perchè per Falco, come per molti altri con lui, la cultura settecentesca era impegnata a capire il Medioevo « nonostante l'illuminismo » — una singolare premessa, quando si sappia che la parte più importante e produttiva della storiografia illuministica riguarda appunto l'età medievale.

Al tono ancora apologetico di quella storiografia gli storici nostri più recenti han sostituito un diverso tono, più placato e più costruttivo: tanto distante e quasi estranea appare ai moderni ricercatori la condanna romantica. Eppure, ad esser franchi, la nostra visione del Settecento non ne appare ancora del tutto liberata, e siamo ancora lontani da una definizione coerente e compiuta della storiografia settecentesca. Restano pur sempre da risolvere i problemi più difficili: quello di inquadrare Giambattista Vico in una nuova cornice settecentesca, che non lo lasci debordare com'è accaduto alla precedente troppo angusta, fatta volutamente troppo angusta perchè egli potesse romperla; e quello di cancellare, nel nesso illuminismo-romanticismo, la formula nefasta del « preromanticismo » che è il simbolo della sudditanza della cultura settecentesca al secolo XIX,

per sostituirvi una meglio definitiva valutazione del trapasso o della rotura in singole personalità, o nei vari centri culturali.

Ora, quanto a Vico, appare certo giustificabile la generale riluttanza a riproporne la tematica storiografica, dopo tanti decenni di angosciata ricerca delle « anticipazioni » vichiane ai propri più ovvi pensieri. Eppure occorrerà decidersi al lungo lavoro preparatorio di reinterpretazione della cultura giuridica e filologica, della antiquaria europea sei - settecentesca, che appare (a chi abbia anche solo modesta familiarità col Vico) il mondo suo naturale, l'oggetto del suo potente monologo. E tutto ciò va fatto non al modo, mirabile per impegno erudito ma sterile d'intelligenza critica, di Fausto Nicolini che questi autori ha rintracciato e letto per il suo monumentale *Commento* alla « Scienza Nuova », vale a dire per sottolineare ogni volta la povertà del loro intelletto di contro al genio di Vico; ma per sè medesimi, come testimonianze or più or meno vigorose d'un impulso di ricerca, che non ha giustificazione solo la *libido sciendi* ma l'esigenza di riproporre in modo più concreto il rapporto tra la vita storica e i suoi fini, tra l'eterno che non ha tempo e la storia che lo ricerca in sè, vale a dire nel tempo e nello spazio. Questa spinta teologizzante è peraltro prevalente in Vico, nel suo agostinismo teso fra le due città, fra provvidenza e libero arbitrio.

Non meno complesso è il secondo problema, quello del cosiddetto « pre-romanticismo », perchè incide alla radice stessa dell'interesse contemporaneo per il mondo settecentesco. Esaminarne qui tutti gli aspetti è impossibile; mi limiterò pertanto a dei rilievi essenziali al nostro tema. Com'è noto, i romantici, tra i tanti aspetti dell'illuminismo da essi condannati, ad uno dedicarono particolare violenza di riprovazione: attaccarono il cosmopolitismo settecentesco, non solo perchè ignorava l'idea di patria e il sentimento nazionale che allora sorgeva impetuoso, ma perchè voleva (a loro avviso) imporre una assimilazione di costumi intellettuali e di modi di vita, che per esser il frutto dell'egemonia culturale francese apparve la scelta avanzata della politica aggressiva della Rivoluzione e dell'Impero. Nella reazione alla conquista francese in Italia e in Germania, nello sforzo di immunizzazione dai principî rivoluzionari in Inghilterra, non si discriminò più nel patrimonio ideologico della Rivoluzione: francese, essa andava respinta in blocco. In nome di astratti principî universali, essa vuole distruggere le creative particolarità nazionali, vuole imporre al diritto nato dalle viscere del popolo la legge nuova e uguale, frutto d'astratte escogitazioni. Donde la difesa che il romantico, tedesco, italiano, inglese fa del proprio passato, che idealizza, miticizza. Walter Scott o Manzoni, Burke o Novalis sostituiscono al lucido sguardo dello

storico illuminista una rievocazione appassionata e nostalgica del passato, su cui innestano assai più degli illuministi motivi e passioni del presente.

Ritorno al passato e avversione al cosmopolitismo non sono però che facce della stessa medaglia: si pensi per es. a Justus Möser. Ma, come l'accusa di *antistorico*, così la condanna del cosmopolitismo muoveva da un atteggiamento polemico che celava un fraintendimento: e sotto la potente suggestione romantica, dato per scontato che il '700 è cosmopolita, la concreta adesione degli storici illuministi alla loro nazione culturale ha fatto parlare per essi di « preromantici »: su questo piano gli storici inglesi, svizzeri e tedeschi sono stati distinti dai francesi come meno illuministi e più romantici. E a questa tesi un apporto inaspettato è venuto donde meno lo si sarebbe atteso, dagli storici di sinistra impegnati a ritrovare nella « storia universale » degli illuministi l'anticipazione della propria polemica contro i valori europei e « occidentali ». C'era, come si è già notato, in questo vagheggiamento del '700 cosmopolita l'ansia di ritrovare, dopo i lutti e le tragedie del nazionalismo, un passato non lacerato da odii razzistici e nazionali, un passato con guerre che parevano da burla con le carrozze che continuano a traversare i campi di battaglia e i pacifici commerci non turbati dagli scontri militari — un passato di suprema gentilezza e cortesia, di facili incontri e dialoghi tra uomini d'ogni paese che riescono a trovare dovunque un piano di comuni interessi di gusto e di ricerca. Era però un motivo che aveva gradi diversi e diverse sfumature: si andava dal nostalgico mondo europeo di Metternich, caro alla fantasia del v. Srbik, all'Europa fatta di piccoli stati vagheggiata da Werner Kaegi e dagli storici svizzeri, agli Stati Uniti d'Europa del pur tanto settecentesco Cattaneo. Per gli storici di sinistra, per Ernesto Ragionieri, Togliatti, Luporini, Delio Cantimori, Furio Diaz l'esaltazione del cosmopolitismo settecentesco aveva un carattere più risentito e polemico. Fu il Cantimori a darvi chiara espressione in un breve scritto del '51 (ora nei suoi *Studi di Storia*), provocato dalla traduzione italiana d'un gioiello della storiografia illuministica, la introduzione del Robertson alla sua *Storia dell'imperatore Carlo V*. Nell'origine inglese questo scritto portava il titolo di « storia dei progressi della società civile in Europa », mentre il titolo italiano parlava di « progressi della società europea », sicchè il Cantimori vi coglieva un esempio clamoroso di falso, indotto da intenzioni di propaganda europeistica, e insisteva sulla ampiezza cosmopolita del quadro storico di Robertson: alla « società civile » questi pensava, non già alla società europea!

Ora c'è qui un errore di fondo, indotto pur esso (come vedremo) dal

persistere inconsapevole della soluzione romantica del problema illuminismo-romanticismo. E' chiaro che lo storico del '700, Montesquieu o Voltaire, Hume o Gibbon, Giannone o Denina, Mosheim o Möser, presuppone alla base del proprio giudizio, si concreti esso in una analisi delle fonti o in una valutazione storiografica, una determinata concezione della società e dello stato, e dei loro rapporti, in definitiva una sua concezione etico-politica. Quello di questi storici, David Hume, che ebbe più degli altri una rigorosa intelligenza speculativa, lo disse in un passo della sua *Storia d'Inghilterra*: « la filosofia del governo, che accompagni il racconto dei suoi rivolgimenti, può render la storia insieme più intelligibile e più istruttiva ». Ma cos'era questa « filosofia della politica » altro che l'insieme di schemi ideologici che la tradizione politica dei vari paesi europei era venuta elaborando nel corso dei conflitti che ne avevano accompagnato la vicenda negli ultimi secoli? Certo non possiamo parlare per Sei e Settecento di tradizioni politiche unitarie in tutta l'Europa: il contrasto tra l'assolutismo francese e la monarchia limitata inglese diventò anzi il perno della vita morale e culturale dei due secoli; e le esperienze degli altri paesi, non saldati in organismi nazionali unitari, tenderanno ad assimilarsi all'una o all'altra delle due soluzioni dominanti. La borghesia europea mira consapevolmente a percorrere la via francese, o la inglese; e la storiografia ne segue le esperienze, le illumina, le interpreta secondo una prospettiva più profonda, e secondo le esigenze dominanti nel paese di origine. In questo senso essa mira ad offrire non solo *amusement* ma *instruction*, più istruzione che divertimento.

Questo fine pedagogico della storia, che i romantici e il successivo storicismo han duramente riprovato nella storiografia illuministica, fu allora consapevole reazione alla retorica nei cui schemi la storia rischiava d'essere inquadrata, ma oggi impone allo storico l'avvertenza che quella storiografia per essere intesa appieno occorre che siano intesi i suoi lettori. E apparirà allora ancor più chiaro che la storiografia settecentesca va calata, non meno della filosofia della politica, nel travaglio polemico del tempo, e riportata quindi a modi di sentire « nazionali » (nel senso di nazione culturale, non statale) e non cosmopolitici. Non solo, ma attraverso lo studio degli storici del '700, si è fatta generale la persuasione che la loro storia sia tanto più ricca e varia quanto più adulta e complessa è la tradizione politica che la sorregge, l'esperienza morale che l'accompagna. E questa tradizione e questa esperienza sono consapevolmente europee: la loro stessa concezione del diritto nel suo rapporto con la proprietà e lo stato (nella antitesi tra proprietà come diritto naturale e legge che è prima della proprietà) nasce dalle viscere storiche della società europea.

La « storia naturale della società », come gli storici del '700 la definiscono, e di cui le opere particolari vogliono costituire l'esemplificazione storiografica, è ricalcata sulla vicenda degli stati nazionali europei più progrediti, Francia e Inghilterra — lo si è detto. E lo sforzo della cultura settecentesca nel suo complesso è inteso a toglier le remore che in taluni paesi impediscono di realizzare lo sviluppo dei più progrediti, o nell'escogitare soluzioni che consentano di riguadagnare lo spazio perduto. Società civile uguale dunque a società europea, con tutti i valori di libertà e di progresso economico e culturale che questo termine comporta quando applicato a Inghilterra e Francia.

Gli storici del '700 non misuravano la storia del passato (come assunsero polemicamente i romantici), ma cercarono di spiegare lo sviluppo di formazioni politico-sociali diverse sulla base di due fondamentali schemi di sviluppo, il francese e l'inglese, e ne sottolinearono le divergenze in maniera più o meno esplicita, indicando come limiti o remore tutti quei tratti distintivi che caratterizzavano a loro giudizio un ritardo o una deviazione. L'avversione romantica al cosmopolitismo, e alla *storia universale* settecentesca, è dunque il ripudio di questi schemi operato soprattutto per reazione all'esperienza francese (una volta che Burke ebbe dato dello schema inglese un'interpretazione conservatrice): un ripudio che s'accompagna alla esaltazione di quelle tali soluzioni divergenti viste non più come remore ma riportate alla caratteristica nazionale (o razziale). Un paese politicamente e socialmente arretrato come la Germania finisce con l'imporre all'Europa in attesa reazionaria le proprie tesi culturali, e muove alla sistematica distruzione di quei valori etico-politici settecenteschi che ne avrebbero invece individuato con acume le debolezze e le contraddizioni.

I tratti della moderna società civile sono dunque negli storici del '700 i tratti distintivi della civiltà europea. Voltaire citerà, è vero, nel suo *Essai sur les mœurs*, di Cina e India, di Persia e Perù, ma tutto ciò in funzione polemica e con chiaro accento mitologizzante, ma sono gli schemi dello sviluppo della società e dello stato francesi che stanno alla base della sua visione storica; tanto Hume quanto Robertson sono legati ad una visione della civiltà che si identifica con l'Europa; Gibbon si domanderà trepido se l'Europa ha da temere un'invasione dall'Oriente che ne distrugga come una volta prosperità e cultura, e finirà per escluderlo attraverso un confronto tra Europa antica e Europa moderna che segna la definitiva riaffermazione della superiorità dei moderni.

Sta in ciò il limite divisorio, culturale e storiografico, tra illuministi e romantici: e il comune interesse per il Medio Evo ha in essi un significato

contrastante. Per gli illuministi è un momento importante della formazione della società europea, ove sono le radici delle differenti tradizioni politiche, ma un momento superato: e la loro Europa è l'Europa contemporanea. Per i romantici il Medio Evo è invece il momento epocale della storia europea, e la loro Europa è quella cristiano-medievale come momento eterno della storia umana. E ciò in connessione con le tesi primitivistiche, che sono romantiche e non illuministiche: tutte le pretese anticipazioni « preromantiche » del '700 sono state colte senza tener conto del fatto che allo storico illuminista importa più sottolineare come si esca dalla primitiva fase di barbarie che non riscontrare la persistenza del momento *originario* nella storia dell'organismo maturo.

Quando si è tentato quindi di suggerire, nello studio della storiografia settecentesca, l'importanza del concetto di storia universale come ancorato a quello di 'società civile', come più ampio e diverso del concetto di 'società europea', non si è reso un buon servizio alla cultura del '700. Gli avversari dell'europeismo cristiano-medievale dei romantici non debbono cercarne l'antidoto nell'universalismo settecentesco che i romantici indicarono come oggetto della loro polemica, ma nel diverso e più ricco concetto di Europa — più ricco perchè capace di interpretare, nella vigorosa aggressività della storiografia illuministica, la storia del mondo, mentre la romantica idea di Europa attraverso la mitizzazione del Medioevo tendeva poi ad annegare l'esperienza europea in una mistica e teologica *Weltgeschichte*. La « storia universale » degli storici illuministi non è tale perchè il suo orizzonte geografico è più vasto dell'orizzonte 'europeo' della storiografia agostiniana dei Bossuet, ma perchè diverso ne è il contenuto: l'Europa, ora identificata con la società moderna, è quella parte del mondo in cui si sono affermate faticosamente ma chiaramente talune condizioni essenziali alla felicità umana (*felicità*, questa voce così frequente del vocabolario illuministico, che l'ascetismo romantico volle sciocamente identificare coll'edonismo) — la libertà politica con la libertà d'opinione che l'accompagna, il progresso economico come condizione indispensabile d'una società moderna, e uno sviluppo sociale adeguato (da realizzare, quando non era possibile *naturaliter*, attraverso il dispotismo illuminato) che desse sostanza e continuità al progresso economico, la decisa subordinazione della « ragion di stato » ai fini e agli interessi d'una società in sviluppo. Questo quadro era in parte realtà, in parte programma: ma gli storici, scrivendo le loro storie, lo sentivano come reale e 'naturale', sia che aderissero (ed erano i meno) alla concezione d'un progresso storico *ad infinitum*, sia che accompagnassero la vicenda storica del

passato con la trepidazione che dominava il loro presente — che tutte quelle conquiste fossero insidiate da pericoli, e che occorresse vigilando escogitare soluzioni che evitassero con la fine dell'Europa la fine della società civile.

GIUSEPPE GIARRIZZO

IL IV CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI DI LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

Dal 28 Aprile al 1 Maggio 1962 si è svolto a Magonza e Colonia il IV Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana. Il Congresso, ottimamente organizzato dal prof. W. Theodor Elwert, di filologia romanza all'Università di Magonza, ha avuto un lusinghiero successo per il numero dei partecipanti (circa 200, provenienti da 20 nazioni), e per l'interesse delle relazioni e delle discussioni che si sono svolte in diverse sezioni e hanno trattato particolari argomenti.

Il tema generale del Congresso era « Problemi di lingua e di letteratura del Settecento », e le sezioni speciali hanno trattato di problemi propriamente critici, di lingua e stile, degli illuministi, dei rapporti tra la letteratura italiana e le letterature europee, di studi casanoviani, del teatro nel Settecento.

La seduta inaugurale ha avuto luogo nell'Auditorium maximum dell'Università di Magonza con un discorso del rettore, prof. Falke, il quale ha sottolineato il fatto che questo importante avvenimento culturale costituiva l'inizio dei festeggiamenti per la celebrazione dei 2000 anni di vita della città di Magonza e il primo grande convegno organizzato da quella risorta Università. Successivamente il prof. Elwert ha rivolto un vivo saluto e un augurio a tutti i congressisti, e il prof. Umberto Bosco, presidente dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, dopo avere ringraziato i congressisti della loro partecipazione ai lavori, ha rilevato che l'Università di Magonza ha stabilito la sua sede nei locali, opportunamente trasformati allo scopo, di una grande caserma militare, e da ciò ha tratto l'auspicio che la cultura, mezzo di avvicinamento tra i popoli, possa sostituirsi ad ogni manifestazione di forza, per il mantenimento della pace e per il progresso della civiltà.

La prima relazione è stata quella del prof. August Buck sul tema: « Eroi e pastori nella poesia italiana del Settecento ». Dopo avere ricordato gli studi del Natali, del Fubini e del Binni, il prof. Buck ha detto che alla contrapposizione tra Arcadia e Illuminismo hanno fatto seguito suddivisioni critiche più specifiche. E' stato superato il pregiudizio della

superficialità e del vuoto spirituale del Settecento, e si può affermare che, insieme con il « buon gusto », trionfa in quel secolo l'ideale dell'imitazione della natura attraverso l'imitazione degli antichi. All'eroe si contrappone il pastore, il quale, lontano dallo strepito della città, si riconduce alla natura. Sia l'eroe, sia il pastore vivono nel mito: l'eroe realizza la virtù; il pastore è legato al paesaggio, un paesaggio stilizzato che non si ritrova nella realtà. Dunque l'eroico e l'idillico costituiscono uno status animae poetico (Curtius) e la tragedia è più perfetta dell'epica (Gravina). Premiando la virtù e punendo il vizio la tragedia diventa suprema morale ed offre un giudizio morale. L'oratore fa anche notare l'influsso di Plutarco sui tragici settecenteschi (l'Alfieri dice che la lettura di Plutarco lo esaltò fino a provocare in lui grida e furori), e sottolinea il particolare influsso di Corneille in Italia. Il Baretti giudica Corneille il miglior poeta del secolo e lo accosta al Metastasio, mostrando così di credere in una costante letteraria per cui la tradizione eroica è ripresa dai miti dell'antichità. Il passaggio dal mondo degli eroi a quello dei pastori avviene proprio con l'idillio metastasiano, i cui influssi si sentono anche nei poeti del primo Ottocento.

Relazioni e comunicazioni si sono susseguite nei giorni successivi, suscitando talvolta vivaci discussioni tra i partecipanti al Congresso. Soltanto di alcune è possibile qui dare breve notizia.

Una delle relazioni che ha suscitato numerosi interventi polemici è stata quella del prof. Paul Renucci il quale parlando degli « ultimi drammi di Metastasio », ha proposto una rivalutazione di questo poeta che è stato trascurato dalla critica più recente. Il relatore ha deplorato che il Metastasio sia stato relegato tra i « minori » in alcuni recenti studi di letteratura italiana, ma ha anche ricordato i continui ondeggiamenti dei critici nei confronti del maggior poeta melodrammatico italiano: agli ammiratori hanno sempre fatto eco i detrattori. La critica negativa dei romantici fu interlineare (come notò il Russo) e si soffermò su singoli versi più che sul complesso dell'opera metastasiana; il De Sanctis usò un certo tono canzonatorio (« tutti eroi e tutti contenti ») al quale tutta la tragedia, compresa quella di Shakespeare, potrebbe offrire il fianco; e neanche la famosa pagina della *Vita* dell'Alfieri è da interpretare come condanna o rifiuto della poesia del Metastasio, perchè essa serve soltanto a dimostrare alcune giovanili intemperanze alfieriane. La verità è, ha sottolineato il prof. Renucci, che il Metastasio crede nei suoi eroi e crede che gli uomini possano, se virtuosi, compiere gli stessi atti eroici che compiono i suoi personaggi. Certe battute dell'*Attilio Regolo*, in cui c'è esaltazione della libertà e della generosità, hanno senso alfieriano o addirittura foscoliano.

L'irradiazione eroica non altera la figura dei personaggi, perchè in essi c'è perfetta coerenza psicologica. Lo stesso Regolo non è un eroe inappuntabile, ma un superbo umiliato, preso dalla vergogna della sconfitta. È l'eroismo a tenere i contatti umani, e ciò induce a credere in una profonda serietà del Metastasio, non soltanto poetica ma anche didattica, sebbene tirata nel senso della cantilena. Né la poesia metastasiana dipende dalla musica, ma è l'abitudine allo scrivere per musica che genera armoniosa compostezza. Il Metastasio non è volgare né triviale; soltanto in qualche raro caso troviamo garbatissima e cosciente comicità (*Le cinesi*). Egli non seguì la teoria che il teatro dovesse « castigare », e riuscì a rinnovare il teatro riaprendo la via a quell'entusiasmo che ormai sembrava scomparso.

La relazione Renucci ha provocato, come s'è detto, numerosi e polemici interventi. Il prof. Walter Binni ha manifestato il suo dissenso, opponendo alle argomentazioni del relatore che non basta l'esame della coerenza psicologica, ma bisogna cercare il vivo dove esso si trova, cioè nelle vive tendenze della storia. Soltanto così, forse, si potrà salvare qualcosa del Metastasio, alla cui esatta valutazione hanno ottimamente contribuito il De Sanctis e il Russo rilevandone la verace visione della vita, la sua coscienza di poeta, le astrattezze e gli ideali falsi e gesuitici. L'eroismo del Metastasio è reazionario, mentre quello dell'Alfieri è veramente teatrale e rivoluzionario. È necessario su questo punto, ha detto il prof. Binni, chiarire idee e posizioni.

Anche il prof. Raffaello Ramat ha giudicato negativamente l'eroismo dei personaggi metastasiani, definendolo scolastico e funzionale. Le « ariette » sono state parte principale dei programmi educativi per ragazze di buona famiglia fino al principio del nostro secolo, e la « tragedia impotente » fu presa a modello dagli educatori. Metastasio era serio quando si impegnava, ma il suo eroismo rompe la logicità delle cose per poi ricostruire la logica.

Dopo altro breve intervento del prof. Petronio, il prof. Renucci ha risposto dichiarandosi lieto di avere suscitato una vivace discussione. Il Metastasio, ha detto, è un arcade, ma egli ha reinserito una strutturazione psicologica che era scomparsa nella poesia arcadica tragica. La sua relazione è sembrata antistoricistica, ma egli ha cercato proprio una testimonianza storica perchè, cogliendo le tendenze nascenti della poesia, ha posto in rilievo un'inflessione storica. Quanto alla contrapposizione Alfieri-Metastasio egli è più incline a dar credito a quanto è detto in una opera autobiografica e sincera come la *Vita*, piuttosto che alle allusioni contenute nella satira sull'educazione, che fa parte di un sistema. « Il motivo che ci divide — ha detto il prof. Renucci — è viscerale e inevi-

tabile »: un francese, educato alla tragedia classica francese, è altamente sensibilizzato alla tragedia metastasiana che risale a Corneille e Racine. Neanche in Corneille vive un eroismo storico. Il prof. Renucci ha dichiarato di non essere riuscito ad assimilare quelle teorie, oggi troppo diffuse, che respingono l'analisi intima, e dunque non ha avuto le stesse reazioni di altri critici di fronte al Metastasio: per questa ragione era cosciente di andare contro-corrente proponendo una riabilitazione del Metastasio, e non ha inteso fare una lezione, ma dare una testimonianza.

Con vivissimo interesse è stata ascoltata la dotta e acuta relazione del prof. Mario Fubini su « La poetica settecentesca nella storia delle forme metriche italiane ». Il prof. Fubini ha esordito puntualizzando la funzione della metrica nella poesia settecentesca: quella struttura metrica che di solito è uno dei modi, nella poesia del sec. XVIII è un modo, anzi il modo: la riprova dell'intimo legame tra forma metrica e poesia è data dalla fioritura di polemiche sulla metrica nel Settecento. La poesia del Settecento è prevalentemente letteraria e il rapporto lessico-sintassimetro è evidentemente il primo problema del poeta. La canzone petrarchesca è richiamata a vita apparente, ma nel Manfredi, per esempio, quel metro acquista valore essenziale. L'esercizio letterario diventa scoperto. Il sonetto subisce una degradazione nei confronti di altre forme metriche, perchè serve a tutti e può discorrere di tutto; bisogna andare oltre il Parini e oltre lo stesso Alfieri, e arrivare al Foscolo perchè il sonetto riacquisti dignità e venga innalzato a vero e proprio poema. I recitativi del Metastasio stanno tra il gusto marinistico e il classicismo del Gravina, ma se isoliamo un recitativo metastasiano dando alle pause un valore che in effetti non c'è, avremo il tono leopardiano. Chiarezza, ordine, simmetria: è qui il limite della poesia metastasiana. Essa non è espressione di una società ma è ornamento e diletto di questa società. Il lavoro dei poeti del Settecento non vale tanto in sè, ma come apporto alla futura poesia: Il Savioli, il Guidi, e altri, servirono da esempio a poeti successivi: l'ode a Silvia del Parini è modellata sul Savioli, lo stesso Baretto fu incapace di compiere poesia al di fuori delle formule e degli schemi passati (e qui il rinnovatore Baretto ci appare invece come un « conservatore cieco »), e il metro delle epistole del Gozzi si sublima nei *Sepolcri* del Foscolo.

Continuando lo svolgimento della sua relazione il Fubini paragona originalmente il ritmo degli endecasillabi pariniani a certi moduli della prosa boccaccesca. Ma il Parini rinuncia alla poesia cantabile dei suoi predecessori; c'è in lui assidua ricerca formale, e solo alla fine accetta e fissa le forme neoclassiche. Già nel Lamberti, elegante armonico pe-

trarchesco neoclassico, ci sono presentimenti ottocenteschi; la poesia barbara del Fantoni fa di questo poeta un « Orazio moderno »; e il Vittorelli, ultimo erede della poesia settecentesca, porta un importante elemento nuovo fissando in quattro strofette la misura del componimento, sicchè l'epigramma diventa un canto compiuto.

Il prof. Gianfranco Folena, trattando della « Crisi linguistica del Settecento », ha trasferito in campo europeo la indagine critica. L'illuminismo ci offre gli spunti per una storia linguistica del sec. XVIII. Nelle accademie e nei giornali si elabora la nuova lingua, cambia il significato delle parole, si discute se la lingua debba essere uno strumento di critica, sorge un nuovo spirito di riforma. Lo « sciopero della lingua » fu salutare; la Crusca incapace di rinnovarsi, era condannata. Il problema della lingua diventò un problema di cultura, e la polemica fu soprattutto con la cultura francese: molte furono le discussioni, ma la tematica si spostò sul rapporto Italia-Europa. I problemi dei rapporti tra antichi e moderni, tra lingua e cultura, tra lingua e società furono agitati e discussi, contribuendo al rinnovamento di tutta la cultura europea. In alcuni brevi interventi il prof. Vittore Branca ha auspicato che il prof. Folena voglia approfondire gli studi sull'apporto dato dalla lingua dei settecentisti alla nuova civiltà europea, e il Prof. Diego Valeri ha proposto che, in armonia con le conclusioni della relazione, al termine « crisi » venga sostituito il termine « rinnovamento ».

Il Prof. Walter Binni ha parlato sul tema « Poetica e poesia del Settecento ». L'oratore ha esordito postulando un'istanza di storicizzazione del Settecento, da fare sulla base della poetica del secolo. L'indagine deve essere completa e deve investire molti campi, perchè molti sono gli elementi che contribuiscono a creare la poetica del Settecento (musica, pittura, poesia, urbanistica, ecc.). Con il Settecento comincia la nostra storia letteraria moderna. Il secolo fu ricco di tensioni e di aspirazioni, ed ebbe una sua vita poetica interna a diversi livelli, sicchè non sono possibili esclusioni (tanto meno quelle di Goldoni e del Parini, proposte dal Croce). Si deve parlare di poetiche e di forme di poesia che dall'Arcadia conducono alle soglie dell'Ottocento, e non di poetica e di poesia. Bisogna graduare e storicizzare senza ricadere in schemi romantici superati; bisogna condurre un'indagine ravvicinata sulla storia e sulla cultura, senza cadere nella sociologia. Per riuscire in questo intento bisogna compiere una serie di studi a vasto raggio: leggere gli epistolari, esaminare i movimenti ideologici e religiosi, precisare il punctum dolens della presenza gesuitica, indagare la vita giornalistica e teatrale, cercare i librettisti, le traduzioni, ecc. Il Settecento riprende la crisi interna del barocco del secondo Sei-

cento, e diventa antibarocco; assume un impegno morale che è democratico nel Meridione e antigesuitico nel Settentrione. Il melodramma è simbolo e modulo dell'epoca. Non si può negare il conservatorismo del Metastasio, il quale temeva le spinte rivoluzionarie del suo tempo e difendeva il paternalismo e lo staticismo su cui si basava la sua società; al decadimento arcadico interpretato dal Metastasio fa riscontro, dunque, la forza di novità della poetica illuministica, che raggiunge nel Parini il più valido risultato.

Il prof. Binni sottolinea, poi, l'inserimento del Goldoni nelle idee riformatrici illuministiche: ed è un fatto importante perchè si verifica in un ambiente non favorevole, come quello veneziano. Fu un illuminismo inconsapevole, ma il Goldoni fu attento alla condizione umana, al dialogo capace di corallità, al vero, sicchè in lui c'è una polemica antiaulica. La componente sensistica portata dai Verri tende a spezzare i vecchi schemi, e avvia una nuova tradizione italiana. Tuttavia l'oratore si dichiara contrario ad una globalizzazione illuministica di tutto il secondo Settecento (si pensi al preromanticismo dell'Alfieri), e in conclusione crede che alle forme e alle sopravvivenze arcadiche si mescolino vivaci forze nuove, potenti, innovatrici, avveniristiche cioè illuministiche nel senso più pregnante della parola. Queste forze determinano la poetica del Settecento.

Dei molteplici interventi determinati dalla relazione Binni ricorderemo quello del prof. Giuseppe Petronio, il quale, pur concordando nella distinzione da fare tra primo e secondo Settecento, dissente su quanto ha detto il relatore in merito al Goldoni, in quanto non vede nel Goldoni alcuna ideologia bensì soltanto struttura. Neanche aderisce all'affermazione di un preromanticismo settecentesco, perchè diffida delle formule *pre* e *post*, e tende a definire ogni fenomeno nella sua essenza. Il Petronio vede la cesura tra razionalismo del primo Settecento e sensismo del secondo Settecento, ma non vede a quale cultura possa appoggiarsi un preromanticismo. Egli vorrebbe approfondire lo studio del Rousseau e del Diderot soltanto come fase del secondo Settecento, e vede il fatto nuovo nel nuovo rapporto scrittore-pubblico, instaurato lungo il corso del secolo, per cui lo scrittore non si rivolge più al letterato ma a un più vasto pubblico. Il prof. Fubini, in un breve intervento, afferma che i motivi del preromanticismo coesistono con quelli dell'illuminismo, e questo dualismo è spesso sentito vivacemente dai letterati. Il relatore Binni, concludendo il dibattito, non nega che i motivi preromantici nascano dall'illuminismo, ma essi convergono verso direzioni che non sono più rivolte al binomio illuministico natura-ragione, perchè sono sentimentali,

oppure di ribellione alle concezioni illuministiche. In un'epoca che pone i problemi ma non li risolve, bisogna indagare le zone intermedie, ed è importante adeguare il movimento della storia senza preoccuparsi delle discordanze.

Delle altre relazioni ricorderemo quella del prof. J. H. Whitfield sul tema « Gusto neoclassico nella poesia italiana del Settecento ». Il prof. Whitfield ha parlato particolarmente del Cesarotti, del Parini, dell'Alfieri e del Foscolo, autori nei quali gli influssi classicistici sono più notevoli. Per il Cesarotti ha detto che è difficile stabilire se sia più classico o romantico, mentre l'Alfieri, impegnato nella ricerca della libertà, non pensò che a se stesso. È col Parini che ci sentiamo più a contatto con i classici, e col Foscolo il neoclassicismo si manifesta pienamente: ma la formula neoclassica non porta a una poesia schietta. La relazione del prof. Whitfield, particolarmente cordiale nella esposizione e ricca di spunti vivaci, ha fornito alcune curiose notizie come quella delle frodi del Macpherson e della trasformazione in locale da ballo della sala londinese nella quale sono conservate le « Grazie » canoviane.

Numerose sono state le comunicazioni. Giorgio Santangelo ha dato una nuova interpretazione dell'opera di Giovanni Meli specialmente in relazione al problema linguistico; M. M. Rossi ha quasi scoperto un filosofo-poeta siciliano, Tommaso Campailla; Riccardo Massano ha fornito nuove prove della intimità dei rapporti tra Jacopo Ortis e il giovane Werther; G. Luciani ha esaminato l'opera di Carlo Gozzi alla luce della critica francese; Dieter Kremers si è intrattenuto sulla figura della servetta nel teatro goldoniano; Hebert Frenzel ha esaminato i rapporti tra Schiller e Alfieri; Nicola Mangini ha esposto alcune acute considerazioni sui rapporti del teatro italiano con il teatro francese del Settecento; H. H. Christmann ha compiuto un'indagine sui precursori italiani del concetto humboldtiano della lingua; Luigi Rosiello ha compiuto un'analisi semantica dell'espressione « genio della lingua » nelle discussioni linguistiche del Settecento; Walter Moretti ha parlato di Lorenzo Magalotti e il rococò europeo; F. Schalk ha discusso sul Tiraboschi; ecc. Il complesso delle relazioni e delle comunicazioni faranno certamente del volume degli Atti una delle più importanti raccolte di studi sul Settecento italiano ed europeo.

All'assemblea degli iscritti all'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana hanno partecipato circa 200 soci. Il segretario generale, prof. Vittore Branca, ha svolto una relazione sull'attività dell'ultimo triennio ed ha comunicato che il prossimo congresso si terrà a Firenze nel 1965, in coincidenza con il centenario dantesco. Pre-

sidenti dell'Associazione sono stati confermati il prof. Umberto Bosco dell'Università di Roma e il prof. Eric Reginald Vincent dell'Università di Cambridge; vice presidenti sono stati eletti il prof. Terlingen (Svezia), il prof. Elwert (Germania), il prof. Clemens (USA), e il prof. Pézard (Francia); segretario generale il prof. Vittore Branca dell'Università di Padova. Del Consiglio direttivo fanno parte i rappresentanti delle seguenti nazioni: Belgio, Bulgaria, Danimarca, Finlandia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Jugoslavia, Norvegia, Olanda, Polonia, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria, Stati Uniti d'America e Italia. L'Italia è rappresentata dai professori Monteverdi, Valeri, Trombatore, Binni, Getto, Ramat e Marazzan.

Il Congresso si è concluso, dopo una bella gita sul Reno, all'Istituto italiano di Cultura di Colonia.

In occasione del Congresso la Biblioteca universitaria di Magonza ha organizzato una notevole mostra di libri in lingua tedesca sulla lingua e letteratura italiana, e di traduzioni di scrittori italiani.

Magonza, Maggio 1962

CARMELO MUSUMARRA

RASSEGNA DI LIBRI DI FILOLOGIA CLASSICA

a cura di QUINTINO CATAUDELLA

EUSÈBE DE CESARÉE, *Histoire ecclésiastique*, t. III, Livres VIII-X et *Les martyrs en Palestine*. Texte grec, traduction et notes par GUSTAVE BARDY (« Sources Chrétiennes », n. 55). Les éditions du Cerf, Paris, 1958; pp. VIII-177 (di cui 2-174 numerazione doppia); prezzo NF 17.50.

EUSÈBE DE CESARÉE, *Histoire ecclésiastique*, t. IV, introduction par GUSTAVE BARDY, Index par PIERRE PERICHON (« Sources Chrétiennes », n. 73). Les éditions du Cerf, Paris, 1960; pp. 328; prezzo NF 24.

Con questo tomo III la traduzione della *Storia ecclesiastica* di Eusebio è portata a conclusione (gli altri due tomi erano apparsi nel 1952 e nel 1955), ed è stata un'opera veramente egregia, che fa onore all'apprezzata Collezione. A questo volume sono mancate le ultime cure dell'Autore, l'insigne maestro di questi studi, Gustavo Bardy, mancato ai vivi nell'ottobre del '55; certo, se egli fosse vissuto ancora, avrebbe migliorato, com'era suo costume, fino all'ultimo la sua opera, la quale tuttavia, riveduta nel testo mercé il consiglio del padre Camelot, si è avvicinata, per quanto era possibile in opere come questa, a quell'ideale di perfezione, vagheggiata dal compianto Autore.

Il testo è quello stabilito da E. Schwartz per il *Corpus* dell'Accademia delle scienze di Berlino; il Bardy discute, qua e là, le lezioni adottate da Schwartz, ma segue generalmente il suo testo, limitandosi a riferire in nota le osservazioni e le proposte dell'editore tedesco. Può accadere così che qualche volta egli traduca in base a una correzione di quest'ultimo, pur stampando a fronte la lezione manoscritta (così, a p. IX, 7, dove $\varphi\upsilon\alpha\iota\varsigma$ καὶ ἄνθεσιν λαμπομένους è tradotto *émaillées d'herbes et de fleurs*, come se avesse letto, con Schwartz, ποίαις). Per questa riluttanza a prender posizione nei riguardi delle osservazioni critiche dell'edizione Schwartz, la traduzione sembra in qualche luogo non del tutto rispettosa della sintassi del testo greco, I paragrafi 5-7 del c. X del libro VIII sono giunti in uno stato tale da esigere un rimedio: Schwartz fa delle osservazioni e delle proposte di correzioni, e Bardy si limita a riportarle in nota, ma esse andavano discusse, e forse non tutte erano da accogliere. Così, per es., si osserva che con ἐπῆγον la parola πλεγάς non doveva mancare, senza tener conto del valore intransitivo che è attestato per questo verbo (e Bardy

traduce bene, infatti, *de s'attaquer à...*); qualche rigo dopo, la frase τοῖς ἀμυντηρίοις ἐκόλαζον (osserva Schwartz) è incomprensibile, la frase finisce con παρειῶν (giustissimo, ma il rimedio sarebbe stato di segnar la cuna dopo παρειῶν: Bardy traduce *aux joues qu'ils mutilaient avec leurs instruments*, forzando un po' la sintassi del periodo). Al paragrafo 6 καὶ τοῦθ' ὑπέμενον, οὐκ ἐφ' ὅσον προοδιελέγετο οὐδ' αὐτοῖς ἐσχόλαζεν ὁ ἡγεμών, ἀλλὰ μονονουχὶ δι' ὅλης τῆς ἡμέρας, Schwartz osserva che la lezione genuina doveva essere αὐτοῖς οὐδ' ἐσχόλαζεν, ma forse il testo non va sospettato, αὐτοῖς potendosi intendere come complemento di προσδιαλέγομαι come di ἐσχόλαζεν, solo andrebbe sottinteso ἐφ' ὅσον dopo οὐδέ, cioè « nè nel tempo in cui si occupava di essi » (questo mi pare il senso da dare qui a σχολάζω), prima di passare ad altri, come dirà poco dopo. Al paragrafo 8 si parla di certi suppliziati costretti a stare supini sul cavalletto, non potendo reggersi diritti μὴ δυναμένους.. ἔχειν, a causa delle ferite recenti cagionate dai colpi ricevuti in tutto il corpo: Bardy osserva che la frase μὴ δυναμένους.. ἔχειν *ne semble pas être à sa place*, e si chiede se non sia da riportare sopra, alla fine del paragrafo 6. Ma lì si parla di persone che avevano esalato nel supplizio l'ultimo respiro ed erano state fatte scendere e trascinate a terra...

Il testo di Eusebio non è un testo facile, e chi si prova a tradurlo si trova spesso dinanzi a difficoltà insormontabili; di esse ho voluto dare un piccolo saggio nei passi che ho brevemente discussi, senza pretendere minimamente di aver trovato per essi la giusta soluzione. Tanto più ammirevole è perciò l'opera di G. Bardy, che, forte di una conoscenza magistrale del greco, e del greco di questo periodo in particolare, e di quello eusebiano, ha affrontato tutte le aporie critiche ed esegetiche del testo, e le ha generalmente superato, dandoci una traduzione chiara, fedele e spigliata che ne rende piacevole e interessante la lettura.

La materia del tomo IV solo per la sua seconda parte, e cioè per gli indici, ha il suo giusto posto al termine dell'opera tradotta, chè per la sua prima parte esse avrebbe dovuto essere premessa alla traduzione, essendone l'introduzione. Comunque sia, il volume serve egregiamente al lettore, che lo leggesse dopo aver letto la traduzione della *Storia ecclesiastica*, a farsi un'idea il più possibile completa dell'autore e dell'opera che ha letto, ed è nello stesso tempo un eccellente strumento di consultazione e di lavoro, per via degli indici metodicamente e comodamente disposti.

Questa introduzione non è destinata a portare grandi novità, gli intendimenti di essa sono modesti. Non esisteva ancora un lavoro d'insieme veramente esauriente, consacrato al Padre della storia ecclesiastica, e « questa specie di trascuratezza nei suoi riguardi sarebbe molto sorpren-

dente — dice l'A., p. 18 — se non ci si ricordasse delle difficoltà che si incontrano ad affrontare un tale soggetto ». « Le pagine di questa introduzione (dice sempre l'A.) non sono destinate a colmare tale lacuna: esse non vogliono essere che una modestissima introduzione alla *Storia ecclesiastica* di Eusebio, ed è come tali che esse dovranno essere giudicate ». Non c'è bisogno di dire che esse sono ben di più. L'introduzione consta di due capitoli, l'uno dedicato alla vita e all'opera di Eusebio, l'altro alla *Storia ecclesiastica*, e non c'è aspetto di esse che non sia stato chiarito e posto nella giusta luce, non c'è questione che non sia stata affrontata e, possibilmente, risolta anche se il modo dell'esposizione abbia voluto tenersi lontano dalla forma aporetica e polemica, e abbia preferito dare, come ha dato, una visione chiara e completa dell'uomo e della sua opera, quale lo stato attuale degli studi consentiva di dare. Pur servendo ottimamente agli scopi isagogici per i quali fu scritta, questa introduzione è anche una chiara messa a punto delle varie questioni che lo studio di Eusebio presenta continuamente, ed è utile perciò, oltre che ai comuni lettori, anche agli studiosi, ai quali fornisce un solido fondamento scientifico per l'esame dei tempi e delle dottrine a cui si riferisce l'opera di Eusebio: con essa il Bardy ha aggiunto un altro titolo alla riconoscenza degli uni come degli altri.

Gli indici, in numero di sette, accuratissimi e di grande utilità pratica, riguardano i nomi le cose e le dottrine, i luoghi scritturari. le citazioni di autori antichi, i titoli delle opere citate nella *Storia ecclesiastica*, le parole greche e gli autori moderni citati nell'introduzione e nelle note.

E' prevista, nei piani della Collezione, la pubblicazione di un ampio commentario continuato, quale merita quest'opera così importante per la storia dei primi secoli cristiani.

ORIGENES, *Werke*, Neunter Band. *Die Homilien zu Lukas in der Übersetzung des Hieronymus und die Griechischen Reste der Homilien und des Lukas-Kommentars* ...von MAX RAUER (« Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte »), Berlin, Akademie-Verlag, 1959; pp. LXIV-404, prezzo DM 68.

A distanza di ventotto anni dalla pubblicazione della prima edizione, esce questa nuova edizione, di cui si sentiva effettivamente il bisogno, e che il progresso degli studi compiutosi in questo spazio di tempo largamente giustificava. La Kommission für spätantike Religionsgeschichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften di Berlino, sotto i cui au-

spici e la cui direzione si compie questa importante impresa, ha ben ragione di salutare con particolare compiacimento l'apparire di questa seconda edizione delle Omelie di Origene all'Evangelo di Luca, come il primo tangibile risultato della *Neubearbeitung* di tutte le opere di Origene finora apparse, e, nello stesso tempo, di esprimere la propria gioia perchè uno studioso dell'altezza di Max Rauer aveva acconsentito di curare la nuova edizione.

Si tratta in realtà — come la Commissione avverte nella prefazione — non di una nuova edizione, ma di una vera e propria *Neubearbeitung*, che tiene conto dei contributi recati dagli studiosi nell'ultimo trentennio, e affronta di nuovo problemi di trasmissione e di critica testuale. Il numero dei manoscritti utilizzato si è notevolmente accresciuto, e anche il giudizio su di essi ha subito qualche modificazione, col risultato di aggiungere nuovi frammenti, tratti dalle *Catene*, e di eliminarne altri, come non appartenenti a Origene. Anche qualche modificazione ha subito nella nuova edizione la disposizione della materia: nella prima edizione, nel testo latino erano raccolti anche frammenti greci, che *nicht durch Hieronymus gedeckt waren*, e ora essi vengono qui assegnati alla seconda parte, comprendente i frammenti di Origene sull'Evangelo di Luca. Anche l'apparato critico ha subito qualche modificazione, ma non troppo profonda, chè non sarebbe stato senza difficoltà registrare tutto il materiale di congetture e di interpretazioni accumulatosi nel periodo intercorso tra la prima e la seconda edizione, e una scelta si rendeva perciò necessaria. Avremmo, poi, preferito che questo apparato fosse redatto in latino, come è uso pressochè costante nelle edizioni di autori greci e latini, e non in tedesco.

L'ampia introduzione tratta, nella sua prima parte, delle omelie (ihr Umfang, Anlass, Zeit und Ort der Entstehung), della traduzione di Girolamo, del commento a Luca, e, nella seconda parte, della tradizione (dei manoscritti, sia per la tradizione latina sia per i frammenti greci) e delle edizioni. Materia vasta e complessa, che il dottissimo Autore domina con sicura padronanza e giustezza di vedute, così da conferire ai suoi apprezzamenti sul valore dei singoli testimoni e sul rapporto di essi (si veda lo stemma, a p. XXXII) un grado di estrema probabilità, se non sempre di certezza. Le medesime qualità, di acribia e di acume, che rivela l'introduzione, distinguono la fatica dell'Editore, che in più è sorretto da uno squisito senso della lingua e, in particolare, dell'*usus scribendi* dei due autori, Origene e Ambrogio, nonchè da una conoscenza esemplare di tutta la letteratura teologica e omiletica.

Il testo fornito in questa edizione appare perciò, generalmente, del tutto convincente, sia dove l'Editore segue le congetture di altri, sia dove

congettura di suo (il che fa, per lo più, sulla scorta della versione latina, e sempre con sagace prudenza critica). Non mette conto di rilevare i pochi punti in cui si potrebbe preferire altro emendamento (per es., καὶ <ἄν>, in *Hom.* II, p. 12, 24), o lasciare immutata la lezione manoscritta; vorrei soffermarmi un poco sul passo del fr. 212, p. 319,9, che l'Editore legge οἱ γὰρ αἰρῶντες τὰ αἰσθητά φασὶ μὴ δύνασθαι ἁσώματος καταλαβεῖν, annotando, nell'apparato critico, αἰροῦντες con Fr.] ὁρῶντες κλιεμ, ἔρῶντες d δ, ἔρωτωντες D⁴, ἔρῶντες (?) K. Nell'indice delle parole, p. 379, il verbo è registrato sotto la voce αἰρέω: il dubbio può sorgere tra le forme αἰρέω e di ἔράω, ma mi sembrerebbe che nel testo dovesse scriversi αἰροῦντες, non αἰρῶντες.

Utilissimi indici — dei manoscritti del testo latino, di quelli del testo greco, dei versetti dell'*Evangelo* di Luca commentati nelle omelie e nei frammenti, dei luoghi del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, dei nomi propri latini e greci, delle parole latine e greche — accrescono pregio a questa eccellente edizione, destinata a durare assai a lungo.

PLATON, *El Sofista*, Edicion del texto con aparato critico, traduccion, prologo y notas por Antonio Tovar (« Clasicos politicos »), Madrid, Instituto de Estudios Politicos, 1959; pp. XXXV-102 (di cui 1-102 numerazione doppia); prezzo 225 pes.

Nell'introduzione, ampia ma non sarrabbondante, sono espone con chiarezza e con la necessaria compiutezza talune questioni riguardanti la cronologia e la genesi di questo dialogo e la sua finalit  (la lotta coi Sofisti contemporanei — osserva l'A. — non lo interessa, non   la polemica che qui interessa il nostro filosofo; « en su escuela el viejo maestro se sienten bien seguro y sin necesidad de combatir con el peligro que hab an sido en el pasado los sofistas... »). Nel *Sofista* assistiamo a uno dei momenti decisivi in cui il pensiero sofistico   analizzato implacabilmente: « En este sentido ha podido escribir Zubiri que esta obra es la metafísica de la frivolidad: la frivolidad del sofista que vive, sin darse cuenta, enredado con el saber aparential y no existente, queda al descubierto. Mas por otro lado, el gran descubrimiento helenico, el der ser, que en Parménides había aplastado toda posibilidad de analisis, es aquí superado, con lo que a la filosofía le fué posible seguir adelante ». Ci troviamo di fronte, dice Tovar, facendo sue le parole di Kucharski, a una delle pi  grandi scoperte della storia della filosofía, e potremmo dire dello spirito umano: si tratta

« del descubrimiento de la abstracción y de la generalización, sì como del papel de una y otra y de su valor para el conocimiento en general »).

Il testo è fondato sui quattro principali codici platonici (il Bodleianus 39, il Venetus app. class. 4 n. 1, il Vindobonensis 21, il Vindobonensis 54) noti all'Editore attraverso le collazioni di Burnet e di Diès, ma in qualche caso è stato tenuto conto di codici *deteriores*; anche la tradizione indiretta è stata, naturalmente, utilizzata. Il testo così costituito dal Tovar, appare del tutto attendibile, frutto com'è di un attento vaglio dei dati della tradizione e dei contributi della critica moderna, fatto anche alla luce di ciò che la conoscenza dell'*usus* stilistico di Platone può insegnare. Nessun emendamento è stato proposto in proprio dall'Editore.

La traduzione è scorrevole, chiara e precisa, senza nessuna ricerca di voler riprodurre l'andamento stilistico dell'originale; ciò che talora, in altre traduzioni, ingenera impaccio e oscurità. Evidente errore tipografico il *mallebat* di p. 2 nell'apparato, e l'*acepimus* di p. 83. Un'opera, insomma, in tutto degna di quel perfetto conoscitore del greco che è il Tovar, e che fa onore alla fortunata collezione.

Corpus Fabularum Aesopicarum, volumen prius, fasc. II, ed. A. HAUSRATH, editionem alteram curavit HERBERT HUNGER (« Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana »), Lipsiae, in aedibus B. G. Teubner, 1959; pp. XX-351; prezzo DM 14.40.

Dopo la morte di H. Haas, che aveva curato, morto lo Hausrath, la nuova edizione del secondo volume del *Corpus* delle favole esopiche, ebbe l'incarico di curarne una seconda edizione, resasi necessaria per il rapido esaurirsi della prima, H. Hunger: ma poichè, a evitare aggravio di spese, non gli fu concesso di mutare il numero dei rigli di ciascuna pagina, il suo compito di nuovo editore ha dovuto limitarsi a eliminare dal testo della prima edizione *pauca... typographi menda vel lapsus calami*. Inoltre egli ha potuto aggiungere all'apparato critico un numero notevole di nuove lezioni, risultanti dall'edizione di B. E. Perry (1952), che lo Haas non aveva potuto mettere a profitto. Non foss'altro che per queste correzioni ed aggiunte, la presente edizione segna un progresso rispetto alla precedente. All'indice delle parole, già dovuto allo Haas, seguono gli *Addenda, ex apparatu critico editionis Perryanae notanda*.

È superfluo, del resto, lodare la solidità e l'acribia di un'edizione come questa, già meritatamente impostasi sul terreno scientifico.

WALTER SPOERRI, *Späthellenische Berichte über Welt, Kultur und Götter* (« Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft », Heft 9), Verlag Friedrich Reinhardt, Basel, 1959; pp. XVI-274; prezzo DM 24.75.

« Untersuchungen zu Diodor von Sizilien » è il sottotitolo di questa opera; e infatti essa verte essenzialmente su quei passi del libro I di Diodoro, nei quali è esposta una cosmogonia e una zoogonia (1,7), una teoria sull'Entstehung der Kultur (1,8), e la Götterglaube degli Egiziani (1,11-13). L'esame prende le mosse da questi passi di Diodoro, ma si estende a un imponente numero di testi — Ovidio, la cosiddetta *Cosmogonia di Strasburgo*, Apollonio Rodio, Diogene Laerzio, Eraclito l'allegorista, Eusebio, Lattanzio, Manilio, Plutarco, ecc. —, i quali giovino a rafforzare la tesi del dottissimo Autore sull'origine di quelle dottrine esposte da Diodoro. Giacchè il libro ha una tesi, questa: che quelle dottrine non risalgono, come è opinione ancora prevalente fra gli studiosi, alla *Cosmologia* di Democrito, ma hanno un'impronta chiaramente *späthellenistische*.

E' noto che K. Reinhardt espose per primo la tesi che Diodoro avesse utilizzato, per queste parti proemiali della sua storia, gli *Αἰγυπτιακά* di Ecateo di Abdera (questo aveva visto prima di lui lo Schwartz), e che esse potevano risalire attraverso Ecateo a Democrito. Questa tesi raccolse unanimi consensi fra i dotti, fino al punto che il passo di Diodoro I,7-8, figura sotto il numero 68 B 5 tra i frammenti di Democrito nei *Presocratici* di Diels. Solo il Dahlmann (1928) oppose forti obiezioni alla teoria del Reinhardt, ma esse non valsero a scuotere la fiducia nella tesi democritea, alla quale si continuò a credere come « a un vero dogma », secondo l'arguta espressione di Spoerri (p. 6). Ora l'attacco che le muove Spoerri è troppo massiccio per non imporre a ogni lettore un nuovo esame della questione: lo spiegamento di forze — l'apporto di nuovi testi e di nuovi argomenti, sostenuto da un'erudizione impressionante — è tale da indurre a considerare di nuovo *sub iudice* la lite, anche chi non è del tutto persuaso della soluzione tardoellenistica proposta dallo Spoerri.

Io non ho intenzione di riassumere le argomentazioni di questo studioso (nè d'altra parte sarebbe possibile farlo in breve), nè di esprimere caso per caso i dubbi che esse hanno potuto destare in me. Mi limiterò a riproporre alcune mie considerazioni già avanzate nei miei studi sull'Anonimo di Giamblico.

A p. 144 lo Spoerri, a proposito del ruolo che secondo i pensatori greci hanno la *χορηγία* e l'*ἀνδύκη* nella storia dell'incivilimento umano, osserva in nota: « Autser den Atomisten müssen hier erwähnt werden Diogenes v. Apollonia; π. ἀρχ. ἱστ. 3; Anon. Iamblichi 6,1, Aristophan.

Plutus 533 f.; *Plato re publ.* 2,369 c 2 f., ecc. ecc. ». Appunto: ma chi ci dice che questi autori siano tutti estranei al pensiero degli Atomisti? Se si potesse supporre che questi autori non sono estranei al pensiero degli Atomisti, che anzi ne subirono l'influsso (anche se non si giunga a supporre — come io ho supposto, in quegli scritti sopra ricordati — che qualcuno di essi, e precisamente l'Anonimo di Giamblico, si identifica con Democrito), l'argomento di Spoerri verrebbe a essere alquanto indebolito. Il quadro disegnato nel brano di Diodoro, delle prime fasi dell'incivilimento umano, ha realmente qualche corrispondenza nell'analogo quadro disegnato dall'Anonimo di Giamblico, e ciò è facile osservare; ma c'è qualche cosa di più, che non è stata osservata. Il brano di Diodoro è preceduto da un accenno alla vita θηριώδης degli uomini primitivi, combattuti dalle fiere, πολεμουμένους ὑπὸ τῶν θηρίων: anche nel *Protreptico* di Giamblico, p. 94. 29-95.1 sgg. si parla degli uomini θηριώδεις che il νόμος τῆς ἀνδρείας spinge a καταγωνίζεσθαι e a τὰ βλαβερώτατα τῶν θηρίων χειροῦσθαι. Questo passo, è vero, non è stato riconosciuto come appartenente ai brani dell'Anonimo, ma esso può riecheggiare uno svolgimento dell'Anonimo, anche se la sua presentazione sintattica porterebbe a farlo considerare come espressione diretta del pensiero di Giamblico. Se è così, se cioè anche questo passo, che precede i passi dell'Anonimo, ha da fare qualche cosa con l'Anonimo, si avrebbe un altro indizio del rapporto Anonimo-Diodoro, con la conseguenza che l'esposizione di Diodoro potrebbe realmente essere stata influenzata da Democrito. (Sui rapporti del *Pluto* con l'Anonimo scrissi già io stesso a proposito del passo sulla beneficenza, attraverso Cicerone *de officiis*-Panezio, e cioè, probabilmente, Democrito).

La mia non ha voluto essere un'obiezione alla tesi di Spoerri, ma solo un tentativo di mostrare come, anche dopo una dimostrazione serrata come quella di Spoerri, il dubbio sulla validità delle sue conclusioni si possa timidamente riaffacciare, e il nome di Democrito si possa ripresentare e rivendicare, per dir così, i suoi diritti di proprietà sull'esposizione di Diodoro.

Del resto, il volume ha una presentazione metodologicamente ineccepibile, la bibliografia è esauriente, e magari sovrabbondante, gli indici — dei luoghi discussi, e dei nomi propri — e le aggiunte e correzioni inserite in foglio volante, attestano le cure assidue spese dall'Autore e il costante studio perchè la sua opera avesse, come ha, la migliore finitezza formale e il più scrupoloso aggiornamento.

JOHN CHADWICK, *Linear B L'enigma della scrittura micenea*, trad. di Mauro Lucentini (« Saggi », n. 259); Giulio Einaudi editore, 1959; pp. XIII-224, con 17 illustrazioni e tavole.

Questa traduzione italiana del *The decipherment of Linear B* del dotto collaboratore del Ventris giunge in momento opportuno, quando ancora non si sono del tutto placate le ostili prevenzioni — per me ingiustificate — di taluni studiosi contro l'attendibilità della geniale scoperta, anzi sembra si siano rinfocolate, anche molto recentemente. Trattandosi di una traduzione, e per di più di un'opera non destinata propriamente agli specialisti (ma ciò deve essere inteso con misura), io potrei astenermi dal mettere in rilievo l'enorme interesse di quest'opera, che ci fa assistere — dopo le varie soluzioni più o meno fantastiche, che avvicinavano la lingua delle iscrizioni di Cnosso e di Pilo e di Micene al cipriota, all'ittito, all'etrusco, al basco, ecc. — alle fasi e ai tentativi e agli errori stessi, per cui si giunse finalmente all'organica e sistematica decifrazione, che appunto ha in questa sua organicità (pur coi lati ancora dubbi) la garanzia della sua fondatezza. E potrei limitarmi a far conoscere il contenuto della breve aggiunta (pp. 197-205) apportata alla traduzione italiana.

In questo capitoletto aggiuntivo si dà notizia dello sviluppo degli studi in questo particolare campo, dall'anno della pubblicazione dell'originale inglese, il 1958, all'apparire dell'edizione italiana. Gli oppositori (Grumach, Heule) non hanno disarmato, ma intanto nuove prove si sono aggiunte, a conferma dell'esattezza del deciframento. Si tratta di alcune scoperte dovute agli scavi di Micene, i quali hanno portato alla luce nuove iscrizioni, tra cui una grande e quasi completa, contenente nomi di persona, alcuni dei quali già letti in altri testi di Micene: essi sono disposti a coppie, e in molti casi sono nomi greci ben noti, come A-re-ka-sa-da-ra (Alexandra) e Te-o-do-ra. Ci si chiede, dinanzi a questa prova: si tratta di un caso? è possibile che per una semplice coincidenza casuale la combinazione di sei segni abbia prodotto in modo così esatto un notissimo nome greco? Altre prove e conferme della validità del deciframento sono state fornite a opera di Bennet, da tavolette trovate a Pilo, nelle quali ricorre spesso la parola wa-na-so-i (« alle due regine », ma qualche cosa resta dubbia), e da altre pubblicate da Mabel Lang, e da altre ancora, che in più di un caso hanno consentito di rettificare precedenti opinioni dello stesso Chadwick (per es., « cucitori », da intendere non come « sarti », ma come « sellai »; il termine wo-ka di un'iscrizione di Pilo, da interpretare come wokha, cfr. lat. veho, « carro »). L'ultima parte del capitolo tratta dei nuovi studi sulla lineare B, per mettere in rilievo l'inconciliabilità dei

due punti di vista da cui partono le due teorie contendenti il campo, e termina con l'esaltare lo spirito di collaborazione internazionale che ha contrassegnato gli incontri dei dotti (e sottolineare l'apporto della scienza italiana, a opera specialmente di Gallavotti e di Meriggi), dalla cui collaborazione lo studio del greco miceneo non può che avvantaggiarsi in modo decisivo, così che possa compiersi l'opera iniziata dal compianto Ventris.

CLÉMENTE RAMNOUX, *La nuit et les enfants de la nuit de la tradition grecque* (Collection « Symboles »), Paris, Flammarion éditeur, 1959; pp. 274; prix 950 francs.

La collezione « Symboles », di cui fa parte il presente volume, si propone di studiare i simboli alla luce dei principali elementi d'informazione, così da contribuire alla formazione di un vero dizionario del linguaggio dei simboli, nella convinzione che i simboli, segni enigmatici e d'espressione misteriosa nelle tradizioni religiose, nelle opere d'arte, e nei racconti e nei costumi del folklore — attestino l'esistenza d'un linguaggio universalmente diffuso in Oriente come in Occidente.

L'A. — avverte nell'introduzione del presente lavoro — chiede che si consideri questo suo saggio come un pezzo staccato della tesi consacrata allo studio del vocabolario e delle strutture del pensiero presocratico. Il pensiero presocratico — continua l'A. — ha per armatura delle coppie contrarie, e si è constatato che parecchi poli negativi di esso derivano dal catalogo esiodeo dei Figli della Notte. Da qui l'importanza fondamentale di esso, e l'enorme utilità di una ricerca tendente a seguirne l'evoluzione, attraverso influssi e mutamenti, dalle antiche concezioni cosmogoniche e teogoniche, quali possono recuperarsi per mezzo dei frammenti e della tradizione letteraria (per es., il libro XIV dell'*Iliade*) e iconografica, e delle sopravvivenze culturali, fino alle più tarde manifestazioni del pensiero filosofico e teologico.

Non c'è bisogno di sottolineare le difficoltà di varia natura — anche cronologica — in mezzo alle quali deve necessariamente dibattersi una simile ricerca (« prouver la filiation — dice l'A. — n'est pas chose comode: parce que des chaînons manquent, ou parce que l'évolution s'est faite par mutation brusque »), e la necessità di procedere per via di ipotesi, sì che spesso il lavoro del critico, nelle sue sagaci ricostruzioni, acquista il carattere di un'avventura scientifica. Ma nulla (bisogna dire) è più affascinante di tale « avventura », sorretta per altro da una costante

aderenza alle fonti e da un'erudizione di prim'ordine: il lettore ne è subito conquistato, anche se non fino al punto di liberarsi da ogni dubbio sulla fondatezza e legittimità di certe deduzioni.

Le conclusioni sono presentate, alla fine del volume, à titre de thèses *problematicques*: tra esse, notevoli quella che attribuisce la Notte e i figli della Notte a una tradizione di teologi, radicata in una speculazione di tipo arcaico, il cui modello è fornito dai frammenti cosmogonici della *Teogonia* (e che suppone che sotto il catalogo esiodeo, gerarchizzato con intenzioni sottili, « s'habille une véritable doctrine du mal »); e quella che considera Eschilo come uno che « conosceva a memoria un catalogo dei notturni, esiodeo o imparentato, e che se ne è servito come di un filo conduttore attraverso i brani lirici delle *Coefore* (« una teologia del male », *la même que possédait déjà Hesiode*, p. 138).

Sono conclusioni — queste, come le altre, che non riporto per brevità: il libro non è facilmente riassumibile! — sostanzialmente accettabili, e che avrebbero da guadagnare in persuasività, se l'A., la cui dottrina è pari all'acutezza, avesse concesso di più all'educazione religiosa e alle qualità poetiche del poeta tragico, e non avesse voluto talvolta forzare il significato dei testi fino a proporre ingegnose correzioni e a supporre interpretazioni seducenti, sì, ma forse troppo ipotetiche. Come, per esempio, nel passo delle *Coefore* in cui è introdotta la figura della vecchia nutrice di Oreste: l'A. suppone (p. 128) che questa figura sia stata introdotta al posto della « Vecchiaia » — un nome della lista esiodea mancante nelle *Coefore*, e che doveva intervenire con, o dopo, l'Eris: e si domanda: « Qui croirait à un hasard? Ou à quelque effet romantique de contraste? » Appunto: qualcuno potrebbe ritorcere la domanda, a proposito della tesi prospettata dall'A.; e una riserva non diversa potrebbe farsi a proposito di quello che è detto dell'Elena dell'*Agamennone* (vv. 682-782), considerata come « la réplique exacte de la Philotes-Apaté d'Hesiode » (p. 130).

Non meno interessanti i confronti che l'A. istituisce tra Eschilo ed Eraclito, i cui frammenti ricevono spesso nuova luce dalle considerazioni dell'A. (notevole la proposta di leggere, al principio del fr. 21 D., non « Morte », ma « Vita e Morte », ristabilendo la coppia di contrari *nascosti* nella frase, di cui parla Clemente Alessandrino, che riporta il frammento: ma non si sarà trattato, allora, di un accoppiamento di contrari implicito?).

Anche la lettura della tragedia eschilea — si accetti o no in tutto la « chiave » offerta dall'A. — è chiarita nel suo fondo religioso dalle sagaci ricerche, di cui è frutto questo libro; nè questo è l'ultimo pregio

del suggestivo e avvincente lavoro, che apre realmente vie nuove anche in molte altre questioni e altri campi d'indagine — e, pur nel carattere problematico e ipotetico di alcune sue deduzioni — allarga l'orizzonte dell'esame, e suggerisce soluzioni interessanti e illuminatrici, fornendo, sostanzialmente, un blocco coerente, e sufficientemente solido, di ricostruzioni e di interpretazioni.

A. SEVERYNS, *Grèce et Proche Orient avant Homère*, Bruxelles, Office de Publicité, 1960; pp. 242, con illustrazioni nel testo e fuori testo, e tre cartine geografiche.

L'Autore aveva accettato l'incarico di rifondere, in vista di una terza edizione, il suo volume, apparso nella collezione « Lebègue » col titolo « Homère. Le cadre historique »: ma i progressi compiuti dall'archeologia nel Mediterraneo orientale, e soprattutto il deciframento delle tavolette micenee in Lineare B, dovuto alla geniale scoperta di M. Ventris, la quale ha aperto un'era nuova negli studi omerici rivoluzionando le nostre conoscenze, hanno fatto sì che più che a una rifusione del vecchio libro, si dovesse venire a un radicale rifacimento di esso. Ne è venuta un'opera notevolmente più ampia e del tutto al corrente col progresso della scienza: restava uguale il proposito, che era, ed è, di ricreare l'ambiente familiare al poeta epico, ma, con l'ampliarsi del materiale di studio cambiava anche la prospettiva del libro, che veniva ad essere un quadro del Mediterraneo orientale preomerico.

A differenza del precedente volume, l'attuale non ha citazioni dotte nè note a piè di pagina, ciò non vuol dire che esso abbia perduto, se non nella forma, il suo carattere scientifico. Certo, la presentazione della materia è fatta in modo semplice e chiaro (basterebbero, a mostrare questa ricerca di chiarezza, le nitide « conclusioni » che alla fine di ogni capitolo riassumono il risultato delle indagini), e vi sono pagine, molte pagine, che si leggono con l'interesse e il diletto che danno le descrizioni di viaggi in paesi nuovi e favolosi. Ma il lettore esperto vede subito che tutto quello che l'Autore ci dice è documentato, anche se la documentazione sia taciuta: οὐδὲν ἀμάρτυρον, può dire Severyns, come Callimaco. Chi ne avesse voglia, può informarsi di tale documentazione, e delle argomentazioni degli studiosi, e delle polemiche e delle opinioni contrastanti, consultando i libri utilizzati dall'A., elencati nella bibliografia, alla fine del volume. Tale lista non comprende naturalmente tutto quello che si è scritto sull'argomento e che è noto all'A.; e l'A. se ne rende ben conto (molti libri

si vorrebbe veder citati, e fra gli altri, per es. quello di Bowra, *Homer and his forerunners*, 1955, e quello di L. A. Stella, *Il poema di Ulisse*, dello stesso anno, e tanti altri), ma il suo libro è a metà strada tra la divulgazione e l'opera scientifica.

Il libro, naturalmente, non è riassumibile: l'Autore è padrone come pochi della materia, e perciò sa semplificare i problemi, darne soluzioni persuasive, e valersi dei dati dell'archeologia, della linguistica, della scienza delle religioni per giungere alla ricostruzione, sia pure in più di un caso ipotetica, di periodi oscuri della preistoria, e dire la sua parola su problemi gravissimi (per es., sulla migrazione dorica, alla quale non nega fede).

Un libro quanto mai interessante; su un punto mi permetterei di richiamare l'attenzione del dottissimo omerista. A p. 164 egli dice, a proposito della religione degli Achei, che « si les dieux Héphaistos et Dionysos ne sont pas identifiés avec certitude, il existait pourtant à Cnossos et à Pylos des mortels ainsi nommés ». Ma chi ci assicura che si tratta di nomi teofori di uomini e non dei nomi delle due divinità, almeno di Dioniso? Giacchè nelle iscrizioni micenee non solo il nome di Dioniso si legge (questo nella tavoletta di Pilo), ma anche quelli di Iwakkhos, di Phales, di Pentheus, di Ariadne, ciò che ci fa supporre che il mito di Dioniso era noto a Cnosso nel secolo XV, già configurato nelle forme che diverranno « classiche ». C'è uno studio di Kerényi, inserito nel « Diogène » del 1957, pp. 3-27, intitolato « Dionysos le Crétois », che anche se fondato sulle prime letture potrebbe essere tenuto presente con utilità. Del resto, se anche fosse sicuro che quei nomi sono nomi di uomini, non ne sarebbe forse meno provata l'esistenza di quelle divinità, in quei tempi.

THUKYDIDES, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, eingeleitet und übertragen von Georg Peter Landmann (« Die Bibliothek der alten Welt »), Zürich, Artemis-Verlag, 1960; pp. 729; prezzo Sfr. 28.50.

La breve introduzione tratta con chiarezza della politica *Leidenschaft*, della *Wissenschaftlichkeit*, dell'obiettività, del *Gefühl*, delle orazioni, della lingua, dell'opera tucididea. Anche la traduzione è chiara e precisa e fedele. Scrive l'A. nell'introduzione che Tucidide non è « übersetzt, wenn man seine Inhalte wiedergibt: sein Geist lebt in seinem Ton »; e questo tono egli ha cercato di rendere — per quello che può giudicare un lettore straniero — nella sua prosa moderna, rapida e nervosa. Brevi ma precise note, in fondo al volume, illustrano, specialmente dal punto di vista sto-

rico, taluni passi particolarmente interessanti (voglio segnalare, per es., la nota riguardante il cosiddetto dialogo dei Meli, p. 676, del quale è messo in rilievo, più che il carattere drammatico, l'impronta che gli viene dalla sofistica *Übung*). Completano l'opera utilissimi indici — dei nomi di persona, storici e mitici, degli dèi, dei templi, delle feste, dei nomi di luogo e di popoli —, e un sommario degli avvenimenti principali formanti la materia dei singoli libri. E' aggiunta al volume anche una comodissima carta geografica della guerra del Peloponneso.

B. A. VAN GRONINGEN, *Pindare au banquet*, Leyde, A. W. Sythoff, 1960; pp. 132; prezzo 16 f.

Il titolo potrebbe far pensare a qualche cosa di diverso da quello che è realmente il contenuto del libro, e cioè l'edizione critica dei frammenti degli scolii pindarici, corredata di ampio commento critico ed esegetico. Questa parte della produzione di Pindaro non aveva ancora attirato in maniera particolare l'attenzione degli studiosi, eppure non mancano d'interesse questi scolii che, a parte ogni altro motivo, hanno il pregio di presentarci un « altro » Pindaro, un Pindaro « come non mai lontano dalla gravità e dalla solennità consueta » (come dice E. Romagnoli, *Nel regno di Orfeo*, Bologna, 1921, p. 126 sgg.). Il risultato del dotto commento del Groningen è tuttavia questo, che cioè questo nuovo Pindaro non è del tutto differente da quello che noi conosciamo già, salvo naturalmente nel tono.

Si tratta dello scolio per Senofonte di Corinto (122 S, 130 T), di quello per Teosseno di Tenedo (123 S, 131 T), di quello per Trasibulo di Acragante (124 S, 127 T), oltre che di altri quattro più minuti frammenti. Il testo fornito dal nuovo Editore non porta grandi novità, utilizza con discernimento e prudenza critica gli emendamenti dei precedenti studiosi, quando non preferisca attenersi alla lezione dei codici (per es., persuade la sua difesa dello ψυχρὸν di II, v. 14, contro i tentativi di correzione); in un solo punto introduce una sua personale correzione, che poi nemmeno è una correzione, giacchè lascia immutata la lezione manoscritta aggiungendovi solo un apostrofo. E' al v. 14 dello Scolio a Teosseno, dove i codd. hanno χάρις (χάριν Fennell), e il Groningen legge χάρις'υῖδν Ἀγησίλα, aoristo di χαρίζω (cioè, « fece dono del figlio di Agesila »): correzione indubbiamente suggestiva, ma che — dato il carattere frammentario del passo — non può non lasciare perplessi, e non tanto per la rarità della forma attiva dell'aoristo di quel verbo, attestata solo tardivamente,

quanto per la difficoltà di dover rinunciare all'accostamento Πειθώ - Χάρις due divinità del corteggio di Afrodite che spesso nella tradizione poetica appaiono associate (l'accus. ὕδον Ἀγησίλα può pensarsi dipendente da un verbo contenuto nei perduti versi seguenti, il quale esprimesse l'idea, per es. di τιμάω, γεραίρω e sim.; naturalmente non farebbe difficoltà alcuna il sing. ἔναίεν col soggetto plurale Πειθώ.. καὶ Χάρις).

Il commento segue strettamente il testo e affronta tutte le questioni — morfologiche, sintattiche, esegetiche, metriche, estetiche, ecc. —, e non si astiene dalle questioni più grosse, relative per es. all'interpretazione generale del componimento, alla sua cronologia, al suo inserimento nella biografia del poeta, ecc. Anche qui, in quest'ultimo ordine di problemi, c'è, e non poteva essere altrimenti, molto di provvisorio e di ipotetico, e il Gr. è il primo a riconoscerlo: per es., l'Agesila padre di Teosseno è da identificare con l'Arcesila della III Nemea? Il poeta è sincero, in questo scolio, nell'espressione dei suoi sentimenti? (« on se demande vraiment — osserva argutamente il Gr. — comment Pindare aurait dû s'exprimer pour ne faire dubiter de sa sincérité! »). Un po' sforzato potrebbe sembrare il modo come il Gr. pensa di integrare il concetto rimasto lacunoso verso la fine dello scolio a Trasibulo: il povero allora [cioè, sotto l'azione del vino] è ricco, e i ricchi... Dissen pensava *divites autem etiam ditiores et maiores*; il Gr., fondandosi su un accenno alla φρόνησις del testo di Ate-neo, suppone che il concetto sia questo: « les riches s'imaginent, sous l'empire de la boisson, qu'ils sont des modèles de bon sens, d'intelligence pratique ». Possibile, senza dubbio; ma non si rischia, così facendo, di andare un po' troppo avanti con la fantasia?

Un bel libro, in conclusione; dotto, acuto, bene informato, e, insieme, ciò che non guasta, fresco e garbato, quale poteva attendersi da un filologo che è anche un felice lettore di poesia.

The Persae of Aeschylus, edited with an introduction, critical notes and commentary by H. D. BROATHED, Cambridge, At the University Press, 1960; pp. LXXIII-350; prezzo 45 s. net.

L'introduzione, molto bene informata, fornisce al lettore le notizie e le valutazioni necessarie sui *Persiani*, come tragedia storica e patriottica, e su alcuni passi « cruciali » (la ῥῆσις del messaggero, la richiesta di notizie su Atene da parte di Atossa, la profezia di Dario, la scena finale), nonchè sui personaggi (il Coro, Atossa, Dario) e sulla tecnica drammatica. Le vedute dell'A. sono frutto di giudiziosa valutazione dei dati

delle questioni e dell'apporto dato ad esse dagli studiosi, e riescono per lo più persuasive (non c'è bisogno che io sottolinei di volta in volta il mio consenso). Per es., riguardo alla cronologia del cosiddetto « frammento di Gige », egli lascia non risolto il problema (ed è già molto, quando si pensi che ora sono pochissimi quelli che considerano pre-erodoteo il frammento, e fra essi il sottoscritto); ugualmente, non potrei non essere d'accordo con l'A. nel giudicare la scena finale come una cosa seria, lontanissima da ogni intenzione satirica o caricaturale. Questioni importanti trattate nell'introduzione sono quella relativa all'ipotesi di un « separate Sicilian texte » della tragedia, e quella della definizione del carattere della trilogia a cui appartenevano i *Persiani*, se cioè i tre drammi fossero connessi tra loro, a somiglianza di quello che accade nelle altre trilogie (cosa che a priori sembra difficile ad ammettere, dato il carattere storico dei *Persiani*, e mitologico, almeno in apparenza, del *Fineo* e del *Glauco*). Le due questioni non erano tali da consentire soluzioni nette e sicure, ma bisogna dire che l'A. ha trattato l'argomento con equilibrio e prudenza, e la sua soluzione, relativamente alla seconda questione (« it need not be denied that all three were broadly connected with the 'Europe v. Asia' motif, but each play seems to have been a complete unity in itself ») non è priva di qualche verosimiglianza.

L'ultima parte dell'introduzione è dedicata al testo, spiega cioè il modo come è stato costituito l'apparato critico, elenca gli errori più comuni della trasmissione, e indica i criteri seguiti nello stabilire il testo. Questi criteri sono indubbiamente sani, ispirati agli esempi e agli insegnamenti dei Jebb e degli Housman; criteri saggiamente conservativi, per cui è assegnato il giusto valore alla testimonianza dei manoscritti, ma senza appagarsi della constatazione che la lezione dei manoscritti dà senso, per rifiutare ogni correzione, ma si cerca una giustificazione della preferenza, in ciò facendo proprio il giudizio di Lawson, che dice « I do not count all well with a line merely because it makes sense, the text of Aeschylus should, I think, be subjected to a higher test than mere intelligibility » (« Cl. Rev. » 1934, p. 5).

L'apparato critico è limitato all'essenziale, con vantaggio della chiarezza; nel testo sono indicati con asterisco le forme congetturali. Qualche volta — in tutto, sei volte (πεξονόμος τ', 76; ὕπερ ἄνατον, 114; κρηναίου γάνους, 483; Θρηίκων, 870; γαῖ'αἰάζει, 922; κατιδόντες ὁμοῦ, 975) — il B. corregge di suo. Non tutte queste correzioni sono ugualmente persuasive; per es., può lasciare perplessi il κρηναίου γάνους, per κρηναῖον γάνος dei codd., accolto generalmente dagli Edd.: egli intende κρηναῖον γάνος come l'equivalente poetico dell'erodoteo κρηναῖον ὕδωρ, e fa dipen-

dere il genitivo da ἀμφὶ δίψῃ, dove ἀμφὶ = *propter*, o *prae*, e traduce *laborantes siti laticum fontanorum*. Tutto questo è indubbiamente possibile: quello che fa dubitare della bontà della correzione è, non tanto il fatto che la lezione dei manoscritti dà un senso — e un senso, nel rispetto poetico, migliore —, quanto il fatto che con δίψῃ l'aggiunta κρηναίου γάνους (e qui γάνους vuol dire, come sempre, « letizia », « ristoro ») è del tutto inutile.

All'ampio, nutritissimo commentario seguono sei appendici, nelle quali sono più ampiamente discussi passi che nel commento non avevano avuto il necessario approfondimento (per es., il νέον ἄνδρα βαύζει, che a torto, credo, il B. considera corrotto), o sono trattate questioni metriche, o prese in esame scene di particolare interesse come quella dell'evo- cazione dell'ombra di Dario, o descrizioni di battaglie come quella di Salamina.

Un lavoro soddisfacente, in conclusione, e che non sarà consultato da nessuno senza frutto.

Les sources de Plotin. Dix exposés et discussions par E. R. DODDS, WILLY THEILER, PIERRE HADOT, HENRY-CHARLES PUECH, HEINREICH DÖRR-RIE, VINCENZO CILENTO, RICHARD HARDER, H.-R. SCHWYZER, A. H. ARMSTRONG, PAUL HENRY (« Entretiens sur l'Antiquité classique », tome V), Vandoeuvres-Genève 21-29 août 1957, Fondation Hardt, Genève 1960; pp. XIII-463; prezzo Lire 4.600.

Il titolo del volume dice meno, e più — nello stesso tempo — di quello che è l'effettivo contenuto di esso. Giacchè in esso non si tratta soltanto del problema delle fonti di Plotino, ma della formazione del suo pensiero, così negli influssi in esso operanti, come nel suo differenziarsi da dottrine con cui venne a contatto; nè d'altra parte si può dire che sia stato trattato nella forma più esauriente e sistematica il problema delle « fonti ». Da qui la necessità di precisare il concetto di « fonte », e i li- miti di questo concetto: cosa che è stata fatta nel corso delle conferenze e delle relative discussioni, da Cilento da Henry da Harder, con risultati del più alto interesse. Chi conosce l'alto livello scientifico degli *entretiens* della Fondazione Hardt ha ragione di aspettarsi che altrettanto, se non di più, sia stato fatto nel trattare di un argomento così arduo ed elevato quale è quello che forma l'oggetto delle conferenze e delle discussioni raccolte nel presente volume; e la sua attesa è, bisogna dir subito, larga- mente appagata.

I conferenzieri sono tutti « esperti » degli studi plotiniani, conoscitori consumati dell'opera di Plotino, o per averne fatto l'edizione critica (come Henry) o per averla tradotta (come Harder e Cilento), o per avere approfondito lo studio della filosofia di Plotino e delle dottrine filosofiche che esercitarono influssi su di essa o furono espressione del medesimo ambiente spirituale (come il neoplatonismo, la Stoa, lo Gnosticismo, il Medioplatonismo...). Non è facile riassumere il contenuto delle dieci conferenze, anzi direi che è impossibile, senza rischiare di darne un'idea imprecisa e non chiara; converrà contentarsi della indicazione dei titoli: *Numenio e Ammonio*, di Dodds (pp. 1-32, discussione 33-61), *Plotino tra Platone e Stoa*, di W. Theiler (pp. 63-86, discussione 87-103), *Essere, vita, pensiero in Plotino e prima di Plotino*, di P. Hadot (pp. 105-141, discussione 142-157), *Plotino e gli Gnostici*, di H.-Ch. Puech (pp. 159-174, discussione 175-190), *La questione della trascendenza nel Medioplatonismo*, di H. Dörrie (pp. 191-223, discussione 224-241), *Mito e poesia nelle Enneadi di Plotino*, di V. Cilento (pp. 243-310, discussione 311-323), *Fonte o tradizione?*, di R. Harder (pp. 325-332, discussione 333-339), « *Bewusst* » e « *unbewusst* » in Plotino, di H. R. Schwyzer (pp. 341-378, discussione 379-390), *Il fondamento della dottrina che « the Intelligibles are not outside the Intellect »*, di A. H. Armstrong (pp. 391-413, discussione 414-425), *Una comparazione in Aristotele, Alessandro e Plotino*, di P. Henry (pp. 427-444, discussione 445-449). Meno ancora è possibile dare un'idea del grandissimo numero di questioni particolari poste nel corso delle discussioni, e avviate a soluzione o risolte per l'apporto di nuovi argomenti o di nuovi dati. Mi limiterò a qualcuna: l'origine del *Somnium Scipionis* di Macrobio è numeniana? quali sono i rapporti di Numenio con lo Gnosticismo? Differenza tra la teologia di Numenio e quella di Plotino; elementi comuni in Plotino e Origene; Ammonio cristiano e Ammonio pagano; significato del nome Sacca; valore della testimonianza di Teodoreto in proposito; possibilità di uno sviluppo del pensiero di Plotino dai primi trattati agli ultimi; il testo del fr. 25 di Numenio deve essere corretto?, interpretazione di esso... Tutto questo, nella prima conferenza: di questa natura sono per lo più le questioni discusse anche nelle altre conferenze; e cioè interpretazione del pensiero dei filosofi, sottili distinzioni di influssi e di rapporti, valutazioni di analogie e di differenze, problemi di critica testuale e di esegesi, ricostruzione dell'ambiente spirituale e della cultura di un pensatore... Non c'è pagina — non c'è rigo, direi — che non si imponga all'attenzione del lettore per l'alto interesse e la sottigliezza delle cose che vi sono discusse e per il fascino avvincente delle dottrine ricostruite ed esposte.

Un libro, in conclusione, solido e originale nell'impostazione, come tutti i volumi della collezione, anche per la forma aporetica, e, direi, drammatica, che anima l'esposizione della materia. Esso reca contributi notevolissimi agli studi plotiniani, che risultano, attraverso ad essi, rinnovati e approfonditi in più di un punto; in questo senso si può dire che esso costituisce, come dice la presentazione editoriale, « un monumento elevato dalla nostra generazione alla memoria di uno dei più grandi pensatori di tutti i tempi ».

Euripide, Sept exposés et discussions par J. C. KAMERBEEK, ANDRÉ RIVIER, HANS DILLER, ALBIN LESKY, R. P. WINNINGSTON-INGRAM, GÜNTHER ZUNTZ, VICTOR MARTIN (« Entretiens sur l'antiquité classique », tome VI), Vandoeuvres-Genève, 4-9 août 1958, Genève, Fondation Hardt, 1960; pp. 290; prezzo Lire 4.000.

Un titolo come *Autour d'Euripide* avrebbe forse corrisposto meglio al contenuto del libro; giacchè in esso in realtà non è esaminata tutta l'opera di Euripide, nè si giunge a un'interpretazione integrale della sua complessa figura, di poeta di artista di pensatore, ma sono lumeggiati e approfonditi taluni aspetti, particolarmente caratteristici, del suo genio, i quali per altro — bisogna riconoscere — consentono una migliore conoscenza e valutazione dell'opera per certi aspetti enigmatica del grande tragico.

Si tratta di questioni che hanno fatto anche oggetto, in questi ultimi anni, di ricerche e di approfondimenti particolarmente notevoli e impegnativi. Gli studiosi che hanno presentato le relazioni o che hanno preso parte alle discussioni che ne sono seguite, hanno tutti, come suol dirsi, « le carte in regola », sono cioè degli « specialisti » perfettamente qualificati al compito a cui sono stati chiamati. J. C. Kamerbeek ha riferito sul rapporto tra mito e realtà nell'opera di Euripide (pp. 3-25). Egli parte da questa antinomia per fare alcune considerazioni sull'arte del poeta, e per gettare qualche luce su taluni problemi che le sue tragedie hanno posto agli studiosi, persuaso che è utile, per ben comprendere l'arte del poeta, non perdere di vista i « ruoli » che mito e realtà hanno avuto nella sua opera, o, se si preferisce, il senso, « il senso acuto » di quest'ultima. Mette in rilievo il gusto del poeta per il mito etiologico, nel quale vede il sintomo di uno stato di spirito per il quale la mitologia sta per diventare quello che significherà per un alessandrino, e, d'altra parte, la sua sottigliezza psicologica e il suo realismo psichico, frutto di quella sicurezza di

osservazione e di quel gusto del particolare psicologico, che lo portano a introdurre nella tragedia episodi di una realtà sordida e ad analizzare certi eroi in modo spietato, fino ad abbassarli al livello dei comuni mortali. E si domanda, verso la fine della sua esposizione, se Euripide avrebbe potuto creare una forma del tutto nuova di dramma, indipendente da ogni mitologia; e conclude con l'osservare che « la sostanza spirituale della sua opera è nutrita di questa tensione tra le due potenze che hanno regnato nel suo spirito: il mito e la realtà ». La discussione (pp. 26-41) ha chiarito alcuni problemi sorgenti dall'esposizione del Kamerbeek, e cioè l'uso fatto da Euripide del mito come strumento d'arte e di poesia, la possibilità o meno di una evoluzione nella sua carriera poetica, dai primi drammi (nei quali il mito mantiene una parte della sua consistenza anteriore), agli ultimi, la presenza di elementi romantici, e non solo realistici, in note tragedie come le *Fenicie*, e di un elemento satirico nel contrasto tra tradizione epica e realtà, ecc. ecc.

André Rivier ha trattato dell'« elemento demonico in Euripide fino al 428 » (pp. 45-72): egli si è soffermato specialmente sull'*Ippolito* e la *Medea*, sulle tragedie cioè nelle quali l'attenzione del poeta si rivolge precipuamente ai conflitti interiori, all'emergere della passione insensibile ai freni morali e razionali della coscienza. E si domanda se la contemplazione anche esclusiva degli effetti della passione condannava il poeta a chiudersi in una visione strettamente psicologica dell'uomo, e se il poeta ha eliminato dalla sua opera ogni rapporto positivo col divino, ed esprime l'opinione che le tragedie del periodo da lui preso in esame « mantengono effettivamente un rapporto concreto con quella faccia del divino che i Greci chiamano demonico ». La discussione (pp. 73-86) ha dato modo al dotto conferenziere di chiarire il suo pensiero sul rapporto tra psicologia come espressione reale del sentimento, e mitologia come rappresentazione figurata di esso, e sul valore da dare al termine « demonico », che non sarebbe da identificare con la realtà psicologica, ma da vedere come una delle due facce della rappresentazione delle passioni; e ha portato a rilevare delle sfumature di differenziazione tra la *Medea* e l'*Ippolito*, nella caratterizzazione delle passioni, e tra « divino » e « demonico ».

Hans Diller ha riferito su « ambiente » e « società » come fattori drammatici in Euripide (pp. 89-105). Egli ha mostrato come Euripide si fosse curato di descrivere l'ambiente dei personaggi da lui messi in scena, e cioè la società nella quale egli stesso viveva, ambiente tuttavia che egli presenta in una prospettiva storica, ma avvicinato al tempo presente, il che crea una specie di dissonanza tra il soggetto dei drammi e la società che gli fornisce il quadro, e cioè la società ateniese del V secolo. Anche,

la messa in scena, per la quale Euripide mostra preoccupazioni di verosimiglianza, e cioè realistiche; effetto della pressione dell'ambiente può essere considerato il tema della ἀμηχανία umana, e in modo particolare le donne appaiono, nelle tragedie di Euripide, soggette alla pressione dell'ambiente e delle circostanze; tutto, l'azione come i personaggi, sono influenzati dall'ambiente. Forme della posteriore vita politica greca sono introdotte nella storia leggendaria, il che evidentemente è anacronistico (per es. nell'*Oreste*, nella cui impostazione, e anche nel trattamento, è qualche cosa di ironico). Una tragedia di Sofocle in cui l'importanza della località e dell'ambiente è rilevante, è il *Filottete*: è da vedere in ciò un influsso di Euripide su Sofocle? Queste valutazioni e questi problemi sono emersi anche nel corso delle discussioni, particolarmente interessanti (pp. 106-121).

Albin Lesky ha trattato della « psicologia di Euripide » (pp. 125-150). Egli ha fatto centro della sua esposizione la scena delle *Troiane* nella quale Ecuba ed Elena si affrontano sotto l'arbitrato di Menelao: in essa si avrebbe la prova che effettivamente Euripide aveva una visione razionalistica della mitologia e concepiva la sfera dei sentimenti umani come del tutto autonoma. Acquista importanza in questo ἀγών la dimostrazione che Elena non ha agito sotto l'influsso di una divinità, ma nemmeno sotto l'impero di una passione, ma invece « volontariamente », donde la sua responsabilità, in quanto la sua azione è mossa dal νόος. C'è poi il problema di distinguere ciò ch'è pensiero personale del poeta dalle repliche dei suoi personaggi, e di precisare il « razionalismo » di Euripide, del quale fa parte integrante la scoperta di forze irrazionali poste nella psiche umana: le forze istintive presentate da Euripide non avevano un carattere strettamente ed esclusivamente psicologico, una passione poteva essere irrazionale e demonica nello stesso tempo. La discussione (pp. 151-168) ha portato al chiarimento, oltre che di parecchi punti particolari, della questione principale, che era di vedere « in welcher Wortgestalt manifestieren sich überhaupt die psychologischen Komponenten des euripideischen Werkes ».

R. P. Winnington-Ingram ha fatto oggetto della sua relazione (pp. 171-191) l'*Ippolito*, ricercando le cause prime e le seconde del dramma, e ponendo in rilievo l'importanza dei fattori sociali nella tragedia di Fedra (environment and ideals - εὐκλεία, σωφροσύνη, αἰδώς): analisi attenta e penetrante, dalla quale escono precisati e illuminati i caratteri di Ippolito e di Fedra, e la natura e la funzione degli dei (« Artemis and Aphrodite stand in their place, not only as the major instinctive forces operating in the tragedie, but as proper and artistically satisfying representatives of the

realities which condition human life »). Nella discussione (pp. 192-197) sono stati chiariti i concetti di αἰδώς e di εὐκλεία, e messi in luce gli elementi ironici, che possono essere visti nella tragedia.

Gunther Zuntz ha preso in esame l'*Elena* di Euripide, e ha chiarito la parte che hanno in questa tragedia la teologia e l'ironia (pp. 201-227). Dopo alcune acute osservazioni di critica testuale, egli torna al problema già posto in principio of the divine agents nel dramma, e osserva come *it adds to the intensity of this central scene and to the substance of its main figure, Theonoe* ». Sul ruolo di Teonoe si ferma un po' a lungo: essa non è per lui « arbiter between the gods », ma « discloses a serious, or even crucial dilemma », e mette in luce « the theological implications of the scena, which... forms the nodel point of Helen », servendosi dello stesso Euripide nel suo tentativo di interpretare la sua opera (« the play stand out, a παύγιον as light as it is profound; an ethereal dance above the abyss »). Una tragedia, l'*Elena*, che ha indubbiamente un lato di fantasia ma che nasconde anche un significato profondo, nella quale Teonoe è uno dei personaggi essenziali del dramma, in quanto incarna una certa concezione della condotta dell'uomo, in questo mondo in cui egli è esposto a ogni sorta di forze sia esteriori alla sua persona che interiori. Anche per questa conferenza la discussione (pp. 228-241) ha contribuito alla chiarificazione di taluni problemi, anche d'ordine testuale, e perciò all'interpretazione generale di un'opera come l'*Elena*, così difficile e sconcertante nei suoi aspetti ironici, mettendo in luce la straordinaria ricchezza e varietà di significati di questo dramma e la sua perenne attualità.

Nell'ultima conferenza V. Martin ha trattato di « Euripide e Menandro di fronte al loro pubblico » (pp. 245-272): egli, partendo dalla constatazione che Euripide, da vivo, era oggetto di una violenta controversia e che contava dei partigiani e degli avversari ugualmente accaniti, ha cercato di identificare gli uni e gli altri, e di spiegare l'apparente contraddizione tra la persistenza dell'ammissione di Euripide ai concorsi drammatici e la scarsità delle sue vittorie, dovuta alle stesse ragioni per le quali Euripide è condannato nelle *Rane* di Aristofane. Tutto questo è ricercato e chiarito in modo persuasivo: ma che bisogno c'era di soffermarsi così a lungo sull'organizzazione dei concorsi drammatici? L'ultima parte dell'esposizione è destinata a mettere in luce l'analogia delle due carriere letterarie, di Euripide e di Menandro, nei rapporti col pubblico e a spiegare la ragione dello scarso successo anche di quest'ultimo (« Menandre aurait, comme Euripide, joui du soutien d'une minorité cultivée contre l'indifference, sinon l'hostilité du grand nombre »). La discussione

(pp. 273-283) ha servito a fare attenuare qualche affermazione troppo recisa nell'esposizione del Martin e a precisare il valore della testimonianza di Aristofane, e a far vedere nella presenza di tratti « ellenistici » la ragione del successo postumo di Euripide.

Griechische Grabgedichte. Griechisch und Deutsch von WERNER PEEK (« Schriften und Quellen der alten Welt », Band 7), Berlin, Akademie-Verlag, 1960; pp. XII-379; prezzo gebunden DM 29.

Quest'opera si collega alla ben più impegnativa e vasta opera del medesimo autore, l'imponente raccolta intitolata *Griechische Vers-Inschriften*, I, (Berlin 1955), ma ha altri intenti, e, in relazione alla mutata destinazione, altra economia e altri criteri nella presentazione e nella distribuzione della materia. Dei più che 2000 epigrammi compresi nell'opera maggiore è stato riprodotto poco meno che un quarto (precisamente 482); oltre che per la mole, l'opera attuale si distingue dalla prima per una minore cura dell'acribia filologica — sempre in relazione alla più ampia cerchia di lettori a cui il libro è destinato —, riscontrabile nella presentazione tipografica del distico, nell'ortografia, nel trattamento dei testi integrati (l'A. ha rinunciato alla *epigraphische Akribie*, in tutti i casi in cui egli poteva *mit gutem Gewissen* dare per sicuri dei supplementi; nè d'altra parte sarebbe stato opportuno un apparato critico per essi, giacchè ciò avrebbe solo aumentato l'*optische Mitsverhältnis* tra testo e traduzione). Anche la disposizione degli epigrammi ha, in questo libro, ubbidito a criteri diversi da quelli che avevano regolato l'ordinamento della materia nell'opera maggiore: il criterio della tipologia che era posto a base in GV-Inschr., qui entra in giuoco come terzo *Ordnungsprinzip*, mentre primo è quello cronologico e secondo quello metrico. Ma una più sostanziale differenza vi è tra la precedente e la presente edizione, una differenza d'ordine critico: in venti casi il testo dato ora diverge da quello dato in GV (l'elenco è a p. 379, indice 6), e sono contenuti in essa 12 epigrammi, che in quella non comparivano (indice 5, p. 379).

Ma è la traduzione la parte del lavoro che è costata maggiore fatica all'Autore, e a cui ha destinato il maggior tempo: se anche egli non ce lo dicesse esplicitamente (« Man glaube nicht, dass die Übersetzungen für den Philologen der Mühe geringster Teil gewesen seien. Sie sind das Stück der Gesamtaufgabe, an das er nächst der Auswahl nicht nur die meiste Zeit gewendet hat, sondern dessen Bewältigung ihn sel-

ber am wenigsten zufriedenstellt »), non sarebbe difficile accorgersi attraverso quali fatiche e quali sforzi la traduzione — chè gravi difficoltà ermeneutiche gli epigrammi, di solito, non offrono — ha raggiunto l'attuale aderenza al testo, e la scioltezza di forma, che ne mettono in luce la pienezza di significato, e, insieme, ne fanno una lettura gradevole e interessante. Le traduzioni sono in prosa, ma in appendice, di 142 epigrammi è data anche la traduzione metrica.

Le note di commento, che occupano le pagg. 292-326, non si limitano a fornire un valido aiuto per una più piena esegesi dei testi, ma danno gli elementi necessari per l'inquadramento storico dei vari epigrammi considerati, e per la loro interpretazione generale. Giustamente l'A. ha potuto dire di queste note, nella prefazione, che « gehen über das hinaus, was in den Ausgaben dieser Reihe üblich ist », esse in realtà stanno a metà strada tra il lavoro divulgativo e il lavoro scientifico, e senza dubbio anche lo studioso specialista vi trova il suo interesse e un terreno fertile di suggestioni e di motivi d'indagine. Questo carattere è anche più evidente nell'ampia introduzione (ben 42 pagine), che, divulgativa nella forma, è scientifica nella sostanza, e affronta problemi di specifico interesse (quali, per es., quello degli influssi della tragedia e dell'elegia e della tradizione letteraria in genere), e serve alle esigenze dei lettori colti come a quelle dei *wissenschaftlichen Benutzers*, costituendo un'agile, ma compiuta e chiara storia dell'evoluzione — dalle più lontane origini ad alcuni secoli dopo Cristo — di questo piccolo caratteristico componimento poetico, che è, come l'A. stesso dice al principio dell'introduzione, al pari della tragedia della commedia e della poesia corale, una originale creazione del genio greco.

Nella prefazione, l'A. esprime la speranza che non solo gli amici della poesia greca trovino nel libro un quadro sicuro dell'evoluzione di questa caratteristica *Kleinkunst*, ma che anche gli storici della cultura, i teologi e gli stessi filologi *angehende* possano prendere in mano con profitto il libro. Questa è una speranza destinata a realizzarsi senza alcun dubbio; ma perchè, poi, i filologi *angehende*, e non anche i filologi provetti?

E alla fine della prefazione, dice: « questo libro è frutto dell'ozio », ed esprime l'augurio che i lettori possano concordare con lui nel ritenere che « in questa poesia è stato impiegato un *otium cum dignitate* ». Credo che nessuno dei lettori esiterà a convenire in ciò con l'A. — il dottissimo Peek! — e a ritenere, da parte sua, di avere impiegato bene il suo tempo — e cioè con diletto e profitto — nella lettura e nello studio di questo bellissimo libro.

HERMANN FRAENKEL, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, zweite, erweiterte Auflage, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1960; pp. XXII-376.

Questo volume è la seconda edizione dell'opera dal medesimo titolo, contenente « scritti minori » dell'insigne filologo, a lui offerta in segno di omaggio da colleghi ed allievi. In questa seconda edizione sono state apportate delle lievi correzioni nel testo, e delle notevoli aggiunte (oltre a una pagina e mezza di Nachträge, in fondo al volume, ben quattro nuovi numeri). Questi nuovi capitoli sono: una recensione al libro di Walter Arend, *Die typischen Szenen bei Homer*, già pubblicata in « Gött. Gel. Anz. » 1935, Tre interpretazioni esiodee, già apparse in « Festschrift für R. Reitzenstein », 1931, degli Studi senofanei, già apparsi in « Hermes », 1925, l'ultimo un'ampia recensione al volume di Wolfgang Schadewaldt, *Der Aufbau des Pindarischen Epinikion*, già in « Gnomon », 1930. La prima constatazione che la riedizione di questi studi consente di fare è che essi, nonostante gli anni trascorsi dal loro primo apparire, non sono affatto invecchiati, ma conservano intatto il loro interesse e il loro valore, anche dopo quello che si è scritto in tali anni sui medesimi argomenti, anche dello stesso Fraenkel (per es., a proposito delle nächtige Gewalten, il recente lavoro di Cl. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit* — recensito in questa medesima rassegna — che è informato degli studi di Fraenkel sul medesimo argomento, che si trovano nel volume *Dichtung und Philosophie*). Gli studi senofanei hanno anche un interesse filologico più stretto, oltre che filosofico, perchè è messa in discussione la costituzione del testo del fr. 34 Diels, specialmente per il primo verso, dove Sesto legge ἰδὲν (che è *lectio difficilior*) e Plutarco γέver': ma le vedute del Fraenkel sono state accolte da Diels-Kranz, che scrive « richtig H. Frankel, dessen Übersetzung auch benutzt wurde », Fraenkel aveva senza dubbio ragione di ritenere insostenibile il vecchio testo e la vecchia traduzione di Diels. Anche Diehl ha seguito le conclusioni di Fraenkel.

Per l'articolo pindarico vale quanto ho detto per gli altri; esso è ancora attuale. Lo stesso Fraenkel sviluppò « in proprio » il suo punto di vista, in « *Dichtung und Philosophie* », p. 549 sgg., uno studio che ha il suo germe se non l'occasione, nella critica del libro di Schadewaldt; ed è una soluzione da tener presente, questa data da Fraenkel al problema, la quale vede l'unità dell'epinicio pindarico nell'unità della Weltanschauung del poeta, una soluzione comunque che segna un progresso nella storia del problema, per cui v. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, 1958, p. 324 sgg., ma specialmente 330 sgg.

Comodi indici, dei luoghi discussi, e semasiologico, rendono agevole la consultazione di questo magnifico volume.

K. J. DOVER, *Greek Word Order*, Cambridge, At the University Press, 1960; pp. XIII-72; prezzo 15/-nrt.

Questo piccolo libro racchiude il risultato di dieci anni di lavoro (lavoro, s'intende, non ininterrotto) sul problema dell'ordine delle parole in greco: risultato dapprima reso noto, in forma più ridotta, in pubbliche conferenze, e ora in forma più ampia, e con l'inclusione di statistiche e di referenze bibliografiche. L'A. non ha voluto dare una completa descrizione storica del fenomeno, ma si è limitato a isolare e a illustrare quelle che gli sono sembrate le più importanti determinanti dell'ordine delle parole nell'antica prosa greca.

Nel cap. I l'A. precisa la natura del problema, fissa dieci tipi di determinanti, e definisce i limiti della grecità entro i quali si dovrà svolgere la sua inchiesta (è il periodo antico, esclusi per es. i Vangeli e Plutarco, e la prosa piuttosto che la poesia, Erodoto in particolar modo, e le iscrizioni documentarie). Nel cap. II studia le determinanti lessicali e semantiche; nel III le determinanti sintattiche (« nella prosa greca del V e del IV secolo a. C. il soggetto tende a precedere il suo verbo », come mostrano abbondantemente le statistiche)), nel IV le determinanti logiche (« the emphatic positions in a Greek sentence are at the beginning and the end »; ed è precisato il concetto di « soggetto logico » e di « predicato logico »); l'ultimo capitolo è intitolato « stile ». Questo capitolo contiene le conclusioni delle dotte e sagaci ricerche dell'A.: egli osserva come dalla storia delle altre lingue indoeuropee i principii sintattici di ordine hanno « a greater endurance than logical principles » e che nel greco stesso « the primary logical principles 'weighted the scales' in favour of an increasing dominance by syntactical patterns of order ». Lo sviluppo storico della lingua consente notevoli osservazioni; noi troviamo — egli dice — che nella lingua del *Nuovo Testamento* le norme di ordine sono più agevolmente definite in termini sintattici più di quanto lo siano nel periodo classico. Appare che la letteratura greca, col dare valore alla varietà di forme mantenne una resistenza « to that drift towards syntactical uniformity which has been the fate of other languages », e che la letteratura pagana post-classica « si allontana sempre più dal linguaggio colloquiale del suo tempo, con l'affermare la supremazia delle norme logiche di ordine ».

Al principio dal cap. I l'A. osservava che « in this country » era an-

cora possibile trattare del problema dell'ordine delle parole greche « as a fresh problem ». Ed è stato veramente così: il dotto A. ha trattato di tale problema con una compiutezza e una penetrazione quali non si potevano desiderare maggiori, e ha fornito così agli altri studiosi di ogni paese, che volessero affrontare problemi simili, la traccia e il materiale per ulteriori ricerche e approfondimenti.

Eirene. Studia Graeca et Latina, I, Nakladatelstvi Ceskolovenské Akademie Ved, Praha, 1960, pp. 201, con 18 illustrazioni fuori testo.

Il volume, in bella veste tipografica, comprende dodici studi e sette indici (dei nomi, delle località, degli autori, delle iscrizioni, delle parole greche, delle latine e delle micenee).

Il primo studio, di R. F. WILLETS, dal titolo « Europa » (pp. 5-21), è inteso a dimostrare, attraverso una sagace ricerca eseguita nel campo numismatico, letterario, e mitografico, che il mito di Europa aiuta a illuminare, e ne è a sua volta illuminato, *the fruitful intercourse* tra la Siria e Creta nell'età del bronzo. S. LURIA, in un articolo intitolato « Wortbildung in der Sprache der Mykenischen Inschriften » (pp. 23-36), studia i suffissi dei *nomina agentis* in -o-, dei *nomina* in -ā-, dei *Verbalnomina* in -ma (-māt), -mo-, -si-; e dei *nomina* in -mā, i suffissi -to, -ta, -tija, il fenomeno della reduplicazione, della composizione delle parole e la questione del suffisso pregreco. I. M. TRONSKIJ, in un articolo scritto in russo, studia l'origine e il valore della desinenza -phi in Omero e nel miceneo (pp. 37-50). G. THOMSON, in un articolo intitolato « Scientific method in textual criticism » (pp. 51-60), si propone di mettere nel dovuto rilievo l'apporto dato da Walter Headlam alla critica del testo eschileo, e di mostrare che a torto gli studiosi posteriori hanno trascurato le soluzioni date dall'insigne filologo inglese ai vari problemi di critica testuale e si sono allontanati dagli insegnamenti del suo metodo, con pregiudizio della scientificità della loro critica. E. CONDURACHI, continuando i suoi studi intesi a dimostrare gli antichi rapporti economici e culturali tra la regione danubiana e il mondo greco, segnala, in uno studio intitolato « Les statères de Cyzique et les routes commerciales du Hellespont au Danube » (pp. 61-67), alcuni nuovi risultati degli studi più recenti su questo argomento, precisando alcuni fatti di notevole interesse per la storia della vita economica di tutto il Sud-est europeo. J. FREL studia le origini del ritratto in Grecia (pp. 69-74), prendendo le mosse dalle discussioni suscitate dalla scoperta del ritratto di Temistocle. D. M. PIPPIDI, in un articolo intitolato « Sur

la philosophie de l'histoire d'Herodote » (pp. 75-92), partendo dal giudizio di A. Croiset, che vede nell'idea di uno *phthónos* divino il fondamento della legge che governa gli avvenimenti umani, mostra l'insufficienza di tale definizione, e conclude con l'osservare che in Erodoto coesistono l'amoralismo di certi canti dell'epopea col determinismo rigoroso di una forza che si chiama ora *μοῖρα* ora *πεπρωμένη*, e che rappresenta l'unico principio d'ordine, in attesa di divenire un principio di giustizia: non senza una fine sensibilità morale al riguardo delle azioni giuste. S. SOBOLEVSKIJ esamina un passo del *Pluto* aristofaneo, vv. 802-818 (pp. 93-99), e intende *ἰνός* *potius de furno quam de culina*. M. OKAL, in un articolo intitolato « Aristophane et l'armée athénienne » (pp. 101-124), studia l'atteggiamento di Aristofane nei riguardi degli uomini politici e dei corpi costituiti della democrazia ateniese, e dimostra, per mezzo dell'analisi dell'atteggiamento di Aristofane verso l'armata ateniese, che *son portrait de partisan de la démocratie, brossé dans ces dernières années par quelques auteurs n'est pas fondé*. A. KOMORNICKA, sempre in tema di commedia antica, studia la vita di ogni giorno e la natura come fonti di ispirazione della poesia di Aristofane (pp. 125-141). J. VENEDIKOV studia « der Gesichtsmaskenhelm in Trakien » (pp. 143-151), e G. ZINSERLING « das sogenannte Esquilinische Wandgemälde im Konservatorenpalast Datierung und Deutung » (pp. 153-186).

Un volume molto interessante, come si è visto, per importanza dei temi trattati e alta dignità scientifica del trattamento di essi; un volume che fa onore all'Accademia cecoslovacca, e al dottissimo A. Salac, che ne è il redattore.

SOPHIE TREKNER, *Le style καί dans le récit attique oral*, Assen, Pays-Bas., Van Gorcum and Comp. S. A., 1960; pp. XII-83; prezzo HFL 8.50.

Questo lavoro era apparso già nel 1948, come primo volume dei « Cahiers de l'Institut d'Études Polonaises en Belgique »; la sua ripubblicazione vuole essere un omaggio alla memoria dell'Autrice, spentasi prematuramente nel 1958, la dott. Sofia Trenkner, nota soprattutto per il suo notevole saggio sulla *Novella greca*. Se essa fosse vissuta ancora, avrebbe certamente apportato qualche modifica alla prima stesura della sua opera, ma non ne avrebbe forse modificato le linee principali nè le conclusioni, che restano abbastanza solidamente fondate.

Il punto di partenza delle indagini esposte in questo libro è il pro-

blema relativo allo stile del Nuovo Testamento, se esso cioè sia modellato sul greco o sull'ebraico. Per un certo tempo si considerò come un incontestabile ebraismo l'uso di καί in serie di proposizioni coordinate, fino a che Deissmann dimostrò che tale uso appartiene anche ai racconti in κοινή conservati in papiri e nel greco popolare moderno. Gli ulteriori studi hanno confermato tali vedute, dimostrando il carattere greco di parecchi fenomeni sintattici e stilistici, considerati prima come dei semitismi, e portando a riconoscere che la paratassi καί era conforme allo spirito della lingua popolare dell'età ellenistica, pur non negandosi che esso sia anche un carattere delle lingue semitiche.

Queste conclusioni erano lontane dal raccogliere l'unanimità dei consensi. Era un ostacolo ad accettarle l'assenza di questo stile paratattico nella letteratura greca contemporanea al Nuovo Testamento, come nella letteratura classica e omerica, nè bastava la supposizione dell'esistenza nell'attico parlato della paratassi καί, che non avrebbe lasciato nessuna traccia nella letteratura. In realtà si era trascurato di approfondire lo studio della paratassi nell'epoca classica: è vero che noi non possediamo alcuna fonte diretta per l'uso della paratassi popolare nei secoli V e IV, ma vi sono parecchi generi della letteratura classica che riflettono lo stile familiare e presentano esempi numerosissimi dello stile « καί ». Questa lacuna degli studi linguistici ha cercato di colmare la compianta Trenkner con questo suo libro: e lo ha fatto con una ricchezza di documentazione — precisato da tabelle statistiche — che non potrebbe essere più abbondante e persuasiva.

La materia è distribuita in sette capitoli, nei quali sono studiati i documenti attici dello stile καί (eloquenza, storiografia, l'Aristotele delle πολιτεῖαι e dei Θαυμάσια, i *Caratteri* di Teofrasto, Platone, la commedia antica), le congiunzioni nello stile narrativo, i generi del racconto in stile καί, il valore semantico e sintattico della congiunzione καί, le particolarità stilistiche della paratassi narrativa popolare (e cioè la monotonia lessicale, la brachilogia, e, d'altra parte, il pleonismo), l'origine folkloristica dello stile καί (esso ha infatti carattere di universalità, essendo riscontrabile nei racconti popolari dei popoli più vari, colti e incolti), infine lo stile καί nella letteratura greca postclassica e in quella di altri popoli europei.

Le conclusioni a cui giunge la chiara Autrice sono che lo stile καί è una forma tradizionale del racconto popolare greco, e che la letteratura attica non ne presenta che un riflesso, deformato sotto l'influsso delle norme letterarie (è perciò legittimo immaginarsi ciascun fenomeno dello stile καί orale e popolare in una forma più accentuata di quella che appaia nei documenti attici); che la sintassi καί biblica è conforme allo spirito

della lingua greca; che nei testi sacri degli Evangelisti come all'origine delle letterature nazionali dell'Europa, il modello stilistico che influisce su di essi è a un tempo lo stile *καί* ebreo, greco, e universalmente popolare.

Conclusioni persuasive, perchè frutto di vaste e minute dimostrazioni. Ma in realtà il libro ha un titolo modesto; esso poteva meglio intitolarsi « la paratassi nelle forme popolari, o di ispirazione popolare, della letteratura greca ».

JACQUELINE DUCHEMIN, *La houlette et la lyre, I, Hermès et Apollon*, Paris., Société d'édition « Les belles lettres », 1960; pp. 279.

Questo volume — come scrive nella prefazione l'Autrice — costituisce la prima parte di uno studio consacrato alle origini pastorali della poesia; soprattutto della poesia greca, s'intende. E' infatti da essa, dalla problematica presentata da essa, che ha preso le mosse l'indagine che forma la materia di questo libro. L'A. si è chiesta se veramente la poesia pastorale greca, la poesia di Teocrito, si possa pensarla nata con gli Alessandrini, e si è dichiarata insoddisfatta delle solite spiegazioni che cercano nell'impoverimento dell'ispirazione le condizioni e la ragione della fortuna, se non del sorgere, della poesia pastorale in mezzo a una società stanca e decadente, quale era quella dell'età ellenistica. Da qui l'esigenza, nell'Autrice, di cercare altra, più persuasiva, spiegazione, a trovare la quale non bastava l'esame dell'aspetto letterario del problema, ma occorreva insieme che l'indagine si estendesse al campo della storia delle religioni a quello della mitologia, e così accadde che una ricerca « sull'origine della poesia pastorale si trasformasse insensibilmente in una ricerca sulle origini pastorali della poesia ».

La prima parte del libro, di carattere più precisamente mitologico, si impernia sulle figure di Ermete e di Apollo, figure rivali, ma aventi attribuzioni comuni, e legate, in origine, da rapporti fondamentali. Questa parte del libro, dopo aver mostrato il legame ontologico che unisce la vita pastorale e il servizio delle Muse, è intesa a dimostrare in che misura importanti attribuzioni e poteri di Ermete e di Apollo si possano spiegare per mezzo delle esigenze e dei caratteri della loro condizione originaria. Naturalmente, l'A. non ha voluto trattare esaurientemente di tutto quanto si riferisce alle due divinità, ma ha ritenuto di particolare interesse aggregare su due figure di dèi pastori alcuni importanti caratteri, quello del musico e del poeta, del guaritore e del mago, del conduttore di popoli e dell'organizzatore di città, dell'indovino e dello psicopompo. A questo sco-

po l'A. ha messo a profitto i dati della mitologia comparata, ma anche — e sta in ciò l'apporto più precisamente nuovo e personale — l'esperienza della vita pastorale, quale appare ancora praticata presso alcuni popoli, esperienza che non rientra certo nel dominio dell'ellenista, ma si vale di studi di geografia, di scienze naturali, di musicologia, oltre che di inchieste dirette, condotte in contrade particolarmente indicate, come il paese basco, ch'è il luogo di nascita dell'Autrice. Una investigazione che — come scrive l'A. — « a cherché son bien et ses informations un peu par tous les temps et sous tous les cieux », ma che non perde di vista lo scopo ultimo, e più diretto, e che sempre ritorna ai dati letterari, a Esiodo, il poeta pastore che ricevette dalle Muse il dono dell'ispirazione, a Omero, ai poeti lirici e tragici della Grecia.

La mitologia comparata e il folklore suggeriscono all'A. analogie impressionanti, che si illustrano a vicenda — tra costumi antichi e costumi moderni —, e citazioni di passi di scrittori moderni, romanzieri o poeti (Giono, Kazantzakis, ecc.) ricorrono spesso, contribuendo a dare il calore e la luce della vita a un'esposizione che non sempre può evitare l'aridità della documentazione erudita. Certo, non poteva evitarsi nemmeno che qualche cosa nella ricostruzione restasse ipotetica e che qualche ipotesi lasciasse perplessi. Per esempio, per quanto suggestivo possa essere il confronto tra lo sciamanesimo e certi aspetti della religione greca, difficilmente può pensarsi che nell'invenzione degli *Uccelli* di Aristofane ci sia qualche cosa che abbia da vedere con lo sciamanesimo (io stesso accostai, in un mio vecchio articolo del « Dioniso », il motivo drammatico degli *Uccelli* a un episodio significativo della *Vita Aesopi*); nemmeno direi che questa commedia « si organizzi intorno a un tema religioso universale e molto antico, quello del viaggio nell'altro mondo ». Anche eccessivo mi sembra dedurre dalla constatazione di talune analogie, anche impressionanti, che le favole trasmesse col nome di Esopo sono derivate da miti assiro-babilonesi (p. 261).

Il secondo volume, che si intitolerà « De l'ἀγών pastoral aux formes littéraires », tratterà dell'origine e dello sviluppo delle forme poetiche e dei generi letterari che gli dèi dei pastori — dèi della poesia, della musica e di tutti i concorsi — hanno insegnato alla Grecia e al mondo.

Si comprende facilmente quale gioia abbia provato la dottissima Autrice, in questo suo viaggio attraverso gli evi e regioni vicine e lontane: « nous avons eu la joie — ha potuto essa scrivere — loin de nous égarer sur des pistes non tracées, de voir surgir et de reconnaître, aux derniers détours de notre voyage, nos divinités familières ». E questa gioia è anche la gioia dei suoi lettori.

PHOTIUS, *Bibliothèque*, tome II, codices 84-185 (« Collection Byzantine »). Texte établi et traduit par René Henry, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1960; pp. 225, di cui 8-203 numerazione doppia.

Anche questo secondo volume, come già il primo da noi recensito su questa medesima rivista, merita la più favorevole accoglienza. Anche in questo volume l'intervento strettamente personale dell'Editore, di emendamenti cioè introdotti da lui per la prima volta, è molto limitato (e ciò può essere, ed è effettivamente, un titolo di merito): si riduce ad ἀνθ' αὐτοῦ per ἀντ' αὐτοῦ dei codici, 79 a 28, anche 95 b 18 (una correzione che, data la frequenza di questo tipo di errori, può ritenersi sicura), νυν per νῦν dei codd. 89 a 25, καὶ δ' per καὶ γ' dei codd., 103 a 25, καὶ espunto, 124 a 2. La scelta per altro tra le varie lezioni dei codici è fatta con giudizio e penetrazione.

Le note aiutano con opportuni riferimenti storici e bibliografici la piena comprensione di taluni passi del testo, e sono, da questo lato, utilissime: solo si sarebbe desiderato in qualche caso un più scrupoloso aggiornamento critico. Per es., per Giamblico l'A. si limita all'edizione e agli studi di Hercher (del 1858, e del 1866), ma forse non poté conoscere l'edizione teubneriana di Elmar Habrich, che porta la medesima data, il 1960, dell'edizione foziana di cui ci stiamo occupando; tuttavia, nel trattare del romanzo greco, lo Henry si è fermato al vecchio, anche se sempre fondamentale, Rohde, e perfino allo Chassang. A proposito delle *Apologie* di Giustino (p. 217), osserva che la più recente edizione è quella curata da S. Frasca, Torino 1938: ma il testo dato in questa edizione è (come è dichiarato dall'editore stesso) quello di G. Rauschen.

PLUTARQUE, *Vies*, tome II (*Solon-Publicola, Thémistocle-Camille*), texte établi et traduit par Robert Flacelière, Emile Chambry et Marcel Juneaux (« Collection des Universités de France »), Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1961; pp. 239, di cui 10-50, 58-90, 102-140, 153-205 numerazione doppia.

Il volume ha le medesime caratteristiche del precedente, con cui ebbe inizio l'edizione delle *Vite* di Plutarco: brevi, essenziali introduzioni alle singole biografie, costituzione del testo giudiziosa e attendibile, traduzioni chiare e precise e di gradevole lettura, pur mantenendosi per lo più fedeli al testo; sobrie note, a piè, di pagina e in appendice, intese a chiarire,

con opportuni confronti e richiami, nel rispetto formale e in quello antiquario, passi difficili, o comunque controversi, dell'opera tradotta.

Anche in questo volume l'opera di editore di Flacelière si dimostra ispirata ai criteri della più sana filologia. Non sono più di sette i punti in cui l'attuale Editore è intervenuto con emendamenti suoi a sanare guasti del testo tradito: e di essi soltanto due sono di qualche conseguenza per la sintassi del periodo, mentre gli altri sono correzioni proposte in forma dubitativa, o riguardano la forma di alcuni nomi propri.

In complesso, un'opera egregia dal lato scientifico, e che contribuirà molto alla diffusione della conoscenza, così delle *Vite* di Plutarco, come della storia che esse narrano, e documentano; un'opera della quale non c'è miglior modo di far l'elogio che esprimendo l'augurio che la pubblicazione di tutte le *Vite*, affidata a studiosi della competenza degli attuali Editori e traduttori, giunga presto a compimento.

SAINT BASILE, *Lettres*, tome II. Texte établi et traduit par YVES COURTONNE (« Collection des Universités de France »), Paris, Société d'édition « Les belles Lettres ») 1961; pp. 222, di cui 1-218 numerazione doppia.

In questo volume è data la continuazione delle lettere del periodo dell'episcopato, portanti i nn. CI-CCXVIII. Uguali a quelli che abbiamo già rilevato per il primo volume, su questa medesima rivista, i criteri e i caratteri del lavoro; uguali anche i pregi.

Il compito dell'Editore è consistito spesso nella scelta fra le lezioni dei codici (le quali, spesso, non differiscono tra loro che per qualche omissione o per un ordinamento diverso delle parole), o tra le lezioni dei codici e le correzioni dei Maurini. Questa scelta è stata fatta sempre dal Courtonne con buon fondamento critico, come poteva essere fatto da uno che, come l'attuale Editore, è padrone, nel senso più largo della parola, della lingua di Basilio, altrettanto bene che della storia religiosa del tempo. Rare volte il C. interviene con sue correzioni, in tutto — se non ho visto male — quattro volte, ma tutte le volte i suoi emendamenti appaiono pienamente attendibili: così l'intitolazione dell'epistola CIV, e ποιήσει σοι (-σοι codd.) in ep. CXIX, 7, e ἀδελφιδῆν (ἀδελφικὴν codd.) in ep. CLV, 24, e σύνεσιν (συνήμῃν codd.) in ep. CXC, 2, 5.

La traduzione è generalmente chiara e precisa, e non gira intorno alle difficoltà d'interpretazione, ma tutte le affronta con penetrazione e ottima conoscenza dei fatti, e specialmente delle questioni teologiche. A

proposito delle quali va segnalata in modo particolare l'epistola CLXXXIX, a Eustazio, importante anche nei riguardi della disputa trinitaria: non sarebbe stato forse inopportuno riportare qualche passo dell'*Elogio di Basilio* di Gregorio Nazianzeno, notevole anche per la definizione della posizione di Basilio nella storia di quella controversia, in quanto vi sono spiegate le ragioni di certa titubanza di Basilio e anche della mancanza di chiarezza nella formulazione di taluni punti della dottrina. Anche attraverso tali passi dell'*Elogio* la figura di Basilio come pensatore e teologo acquista quelle proporzioni che lo pongono accanto agli altri due grandi Cappadoci, e che il Courtonne, in una nota di p. 138 sg., cerca di porre nella giusta luce.

PHILON D'ALEXANDRIE, *De opificio mundi*, introduction, traduction et notes par R. ARNALDEZ (« Les oeuvres de Philon d'Alexandrie publiées sous le patronage de l'Université de Lyon », I), Paris, Les éditions du Cerf, 1961; pp. 257, prezzo NF 16. 50.

Con questo volume ha il suo *auspicatissimum exordium* la pubblicazione delle opere complete di Filone d'Alessandria, tradotte in francese sotto la direzione di R. Arnaldez, C. Mondésert, e J. Pouilloux. Impresa del più alto interesse culturale, questa, e che colma una lacuna della scienza francese, chè una traduzione francese delle opere di Filone si può dire che manchi (appena quattro su trentacinque trattati di Filone risultano tradotti in francese, e bisogna risalire al secolo XVI, all'opera di Pierre Bellier, e poi nel secolo successivo, a quella di Morel, e, nel sec. XVIII, al Montfaucon, per trovare delle traduzioni di alcuni trattati), nè le cose vanno meglio per l'Italia, come risulta dalla bibliografia raccolta da Howard L. Goodhart e Erwin R. Goodenough, in appendice al volume di quest'ultimo *The politics of Philo Judaeus*, New Haven, 1938, p. 208 sg. Eppure l'opera di Filone è, come tutti sanno, d'importanza capitale, per la storia della cultura e per la storia delle idee religiose e del giudaismo, come per la storia della tradizione letteraria alessandrina e della filosofia greca, non meno che per la storia dell'antico cristianesimo. Un personaggio come Filone che riassume in sè correnti così diverse di pensiero e rappresenta in modo così originale tanti aspetti della spiritualità della sua epoca, merita d'essere conosciuto direttamente, dagli storici e dai filosofi, non meno che dalle persone colte: alle esigenze di queste ultime (ma in parte, diciamolo pure, anche dai primi) provvedono le traduzioni in lingua moderna, quando esse siano condotte con scrupolo

di esattezza scientifica, come quella inglese, della Loeb Classical, di Colson e Whitaker, e già la tedesca, di Cohn e Heinemann. E come la francese di cui diamo qui notizia: traduzione che profitta, naturalmente, delle precedenti, e che vuole essere, come dicono nella prefazione i direttori della collezione, « très étudiée et aussi fidèle que possible », e che tale è, effettivamente. Le difficoltà che spesso offre l'interpretazione di un testo non sempre chiaro come quello di Filone, anche per ciò che riguarda la scelta delle parole per rendere certi termini filosofici, possono essere superate mercè la collaborazione di competenti specializzati, danti il loro contributo di revisione, dal punto di vista filologico, storico, filosofico e religioso. Questa organizzazione di lavoro ha già dato buoni frutti per questo primo volume, che non esito a dire ottimamente riuscito, e non è arrischiato presumere che frutti altrettanto buoni darà anche nei volumi che seguiranno.

Questo primo volume contiene il testo e la traduzione del *De opificio mundi*, un testo che è in sommo grado significativo per intendere l'antropologia, la morale, la politica, la mistica di Filone, del cui pensiero — come giustamente dice l'A. — costituisce veramente la chiave. Alla parte del libro riguardante il *De opificio* è premessa una introduzione generale su Filone e la sua opera, poco meno di cento pagine, ma sufficienti a orientare e guidare il lettore che si avventura nell'opera di Filone, « où la pensée voltige ça et là, et où le paysage à chaque mouvement change de tout au tout » (p. 112), e a dare le notizie essenziali sulla vita di Filone e a fissare la sua posizione di pensatore, nei confronti del giudaismo alessandrino, studiandone la formazione e il metodo, per rispondere alla domanda se Filone sia greco o giudeo. Lodare, di questa introduzione, l'esattezza e la compiutezza dell'informazione, e la chiarezza e la solidità dell'esposizione, mi sembra superfluo: dirò solo che difficilmente si poteva dare in sì ristretto numero di pagine un'immagine più nitida e completa della figura e dell'opera di Filone, nonchè dell'ambiente in cui egli visse e operò. Lodi non dissimili merita l'introduzione premessa al trattato qui tradotto, il quale è visto in rapporto alla scienza greca e nel complesso di tutta l'opera di Filone, ed è analizzato nelle sue parti con penetrante disamina.

Il testo qui stampato è generalmente quello dell'edizione critica di Cohn e Wendland, ma esso non è riprodotto *les yeux fermés*, in più di un punto l'attuale Editore se ne allontana, per accogliere varianti suggerite dall'apparato critico di quell'edizione o delle edizioni più antiche come quella di Mangey o da proposte di traduttori stranieri come Colson. Non c'è, nella presente edizione, vero apparato critico, ma solo, quando appariva necessaria, la giustificazione delle divergenze dal testo preso a

fondamento. Il testo così costituito da Arnaldez è tale da riscuotere la fiducia del lettore anche più esigente: si capisce che qualche volta uno possa preferire altra lezione o non accettare un emendamento, ma ciò è naturale, e non toglie nulla al pregio dell'edizione. Così per es., io non accetterei l'espunzione di καὶ ἀνδραποδίζουσαι, proposta da Wendland e accettata dal presente Editore nel passo ἐξ ἧς οἰνοφλυγίαι καὶ ὀψοφαγίαι καὶ λαιμαργίαι, < αἱ > τὰς γαστρὸς ἐπιθυμίας προσαναρρηγνῦσαι καὶ ἀναρριπιζουσαι καὶ ἀνδραποδίζουσαι (158, 6 sgg.), perchè mi sembra che il tricolon corrisponda bene al triplice soggetto della prima frase, anche se il tricolon non è continuato nel resto del periodo. E così anche l'espunzione, di Cohn, di τῆς εἰδεχθείας, nello stesso capitolo, rigo 12 (καὶ τῆς ἀπὸ τῶν ἡδυσμάτων κνίσσης ἐν κύκλῳ τὴν κεφαλὴν περιάγων μεταλαμβάνειν τῆς εἰδεχθείας ὀρέγεται), che non si vede per quale ragione, e come, possa essere stato introdotto abusivamente nel testo, e che d'altra parte la lezione di M. μεταλαμβάνει καὶ μετέχει τῆς εἰδεχθείας ὀρέγεται conferma, pur con la necessaria correzione μεταλαμβάνειν., μετέχειν.

E' augurabile, in conclusione, che gli altri volumi che seguiranno, siano al pari di questo rifiniti *ad unguem*, e bene impostati e meditati e accuratamente condotti, così da appagare le esigenze di ogni lettore.

Neue Homilien des MAKARIUS SYMEON, I Aus Typus III, herausgegeben von ERICH KLOSTERMANN und HEINZ BERTHOLD (« Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Altchristlichen Literatur », 72 Band), Berlin, Akademie-Verlag, 1961; pp. XXVIII-178.

Un definitivo testo greco delle *geistlichen Homilien*, che vanno sotto il nome di Macario o Simeone, non può aversi se prima non si è sistematicamente raccolta, e studiata a fondo, tutta la complessa, ampia tradizione manoscritta. Si tratta — come è noto — di tre grosse raccolte: la prima, la cosiddetta *Normalsammlung* (ora Typus II), contenente 50 omelie, già pubblicate in *editio princeps* nel 1559 e ripubblicata nel Migne, e altre 7, edite per la prima volta nel 1918; una seconda raccolta, di 64 λόγοι (il Typus I), fatta conoscere e illustrata da Dörries, e accresciuta dallo stesso studioso, di altri 26 numeri; ultima, di recente scoperta, una terza grossa raccolta di 43 λόγοι (il Typus III), conservati in manoscritti di Atene e del Monte Athos. Era verosimile che qualche tempo dovesse passare prima che si potessero leggere questi scritti greci in edizione definitiva, e perciò la Kommission für spätantike Reli-

gionsgeschichte prese la decisione nel 1954 di far preparare questa edizione provvisoria dei componimenti del Typus III, e I, non ancora pubblicati, inserendoli nei « Texten und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur ». Ed è stata decisione utilissima, della quale ogni lettore sarà grato alla Commissione che l'ha presa.

Questa prima parte (una seconda parte comprenderà i nuovi componimenti del Typus I) comprende 28 omelie (aus Typus III), che si possono aggruppare in 3 categorie: 1) testi greci finora del tutto sconosciuti, 2) omedie che, note nella traduzione araba, solo qui per la prima volta appaiono nella loro forma greca, 3) omelie trasmesse in manoscritti del non ancora pubblicato Typus I o sotto il nome di Ephrem Siro. L'introduzione tratta della tradizione greca del Typus III, e offre una descrizione dei manoscritti, dei quali dà una valutazione. L'edizione è affidata alle cure di due specialisti, di due maestri, il Klostermann e il Berthold, ma specialmente della perizia e del felice acume del Klostermann — un filologo largamente apprezzato, e che aveva già trattato da par suo del problema critico riferentesi a questi testi — questa edizione porta evidente l'impronta. Sono poco meno di una cinquantina i luoghi in cui l'Editore ha corretto, servendosi di proprie congetture: e quasi tutte portano il nome del Klostermann. E sono tutte convincenti, scientificamente fondate: *vorläufig* nel programma degli organizzatori della raccolta è detta questa edizione, ma io non so che cosa le manchi per essere detta *abschlietsend* come è realmente (nei limiti in cui può essere detta definitiva un'edizione critica), e come è presumibile abbia a restare per lungo tempo.

APOLLONII RHODII *Argonautica*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit HERMANN FRAENKEL (« Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis, e Typographeo Clarendoniano, 1961; pp. XXIV-267; price 21 s. net.

APOLLONIOS DE RHODES, *Argonautiques*, Chant III, édition, introduction et commentaire de FRANCIS VIAN (« Erasme », Collection de textes grecs commentés); Paris, Presses Universitaires de France, 1961; pp. 162; prezzo NF 14.

I tempi volgono propizi ad Apollonio: è del 1958 l'edizione del III libro delle *Argonautiche*, con traduzione e commento, dovuta alle dotte cure di A. Ardizzoni, e ora, nello spazio di un anno, sono apparse due notevoli edizioni, delle quali più importante è, ovviamente, la prima.

H. Fraenkel è notoriamente un esperto degli studi apolloniani, essendosi occupato, già nel 1929, della tradizione manoscritta delle *Argonautiche*, con un lavoro (« Gotting. Nachrichten », pp. 164 sgg.), che resta ancora fondamentale. Da un filologo poi della statura di H. Fraenkel, che per di più ha così familiare l'opera di Apollonio, c'era da aspettarsi un'edizione solida e prudente, e, nello stesso tempo, innovatrice e feconda di risultati, nè questa attesa è stata affatto delusa. « Malui periclitari quam declinare officium aut quae viderentur ferri non posse, ea aequo animo tolerare », dichiara lo stesso Fraenkel; e certo, a tempo e luogo, l'ossequio alla tradizione manoscritta è una cosa assai lodevole, ma — a tempo e luogo — è anche della sana filologia l'ardimento di chi, invece di adagiarsi in una inerte, supina accettazione della lezione trasmessa, cerca su basi scientifiche il rimedio ai guasti evidenti della tradizione. Questo ha fatto, e da par suo, il Fraenkel; sono più di un centinaio i passi al cui miglioramento egli ha contribuito con congetture sue, e, nel maggior numero di casi, in modo e con argomenti della più cogente persuasività. Certo si può dare qualche caso in cui si può dubitare della necessità della correzione (per es., nel v. III, 1205 egli accetta la correzione τό ῥά οἱ di Hermann, per τὸ μέν dei codici, a causa del digamma di οἱ, la cui presenza sarebbe sempre sentita da Apollonio; qui mi sembra che non siano senza peso le considerazioni di Vian, che conserva la lez. dei codici, e il suo richiamarsi al v. 838 del medesimo libro, in cui un αἴ si abbrevia davanti a οἱ). Un tipo frequente di errori consiste, come è noto, nella ripetizione, dovuta a distrazione del copista, della medesima parola ricorrente alcuni versi prima, nella medesima sede del verso, e il Fraenkel ha fatto bene a valersi in più di un caso di questa constatazione: tuttavia può nascere il dubbio, qualche volta (e potrebbe essere anche il caso di III, 883!) che la presenza della medesima parola a breve distanza di versi, tanto più se nella medesima sede del verso, non che essere una prova per condannare la lezione, sia invece una garanzia della sua esattezza.

Il Fraenkel annuncia nella prefazione della sua edizione l'imminente pubblicazione di un volume, in cui *cum de aliis rebus tum de criticis* sarà trattato più ampiamente di quanto fosse consentito in un apparato critico: non mancano certamente le ragioni che giustificano l'ansia degli studiosi di poter avere presto fra le mani quest'altra opera, del miglior conoscitore di Apollonio che oggi ci sia, la quale sarà il miglior complemento dell'attuale pregevolissima edizione.

L'edizione, parziale, del Vian non ha pretese di originalità (sono pochissimi i punti in cui l'Editore interviene con sue proposte di correzione, e per lo più si tratta della punteggiatura, e in un solo caso del testo

vero e proprio, v. 792); ma bisogna riconoscere che la scelta tra le congetture altrui è di solito giudiziosa, così che il testo fornito appare generalmente attendibile. Anche il commento è pregevole, per la chiarezza con cui sono poste le questioni e per l'impegno critico che porta l'Editore a non nascondersi alcuna difficoltà del testo. Due piccole osservazioni: al v. 158 il Vian accetta, e giustamente, la lezione del papiro διὲκ μεγάλου Διός per μεγάλου dei codici, ma osserva che si potrebbe conservare tuttavia la lezione dei codici, evitando la contraddizione col v. 114, intendendo μέγαρον come designante il palazzo e le sue dipendenze (ma la difficoltà non mi sembra che, anche così, sia eliminata). Al v. 918, a proposito di εὖ φράσσασθαι ἰοῦσιν, cita la diversa interpretazione dello scolio, che sembra abbia letto ἀπιοῦσιν. Forse questa interpretazione, e relativa lezione, dello scolio avrebbe meritato maggiore attenzione.

Aristotle's Protrepticus. A attempt at reconstruction by INGEMAR DÜRING (« *Studia Graeca et Latina Gothoburgensia* », XII), Acta universitatis Gothoburgensis, Distr. Almqvist and Wiksell, Stockholm, 1961; pp. 295; prezzo Sw. Cr. 27.

Il presente lavoro si inserisce in un piano di ricerche — ideato e predisposto in occasione del *Symposium Aristotelicum* tenuto a Oxford nel 1957 — tendente a ricostruire, nei limiti, s'intende, in cui una ricostruzione è possibile, l'argomento di cinque perdute opere di Aristotele, e precisamente il saggio *Sulle idee*, il dialogo *Eudemo*, il *Sul bene*, il dialogo *Sulla filosofia*, e il *Protreptico*, che è il solo lavoro finora uscito, e che inaugura magnificamente la serie. Gli altri volumi sono affidati a studiosi, al pari del Düring, altamente qualificati (e cioè, rispettivamente, Oven, Gigon, Mansion, Wilpert), e avranno una struttura e un disegno comuni, rispondenti a metodi e criteri comuni, pur essendo, naturalmente, di ciascun autore la responsabilità delle opinioni espresse in ciascun volume.

In armonia cogli accordi presi dai *members of the group*, la materia del libro è distribuita nel modo che segue: prima, un capitolo introduttivo (intitolato « *The problem* »), nel quale è posto il problema ed è fatto il punto sullo stato attuale di esso, quindi una sezione (intitolata « *The material* »), nella quale sono presentati i *basic texts*, divisi in *Testimonia*, *Fragmenta* — questi con traduzione inglese a fronte, e seguiti da un indice delle parole e delle fonti, e da tabelle di concordanze —, e in *Related texts*, testi cioè presi dai dialoghi di Platone, dal *corpus Aristoteli-*

cum, e testi che possono essere considerati come imitazioni, adattamenti o reminiscenze del *Protreptico* (segue un'appendice, nella quale sono indicati, per lo più senza riportare il testo originale, dei testi che tutt'al più possono avere un'indiretta connessione col *Protreptico*, o anche non averne nessuna). Ampia parte, quasi un centinaio di pagine, è data al commentario, nel quale i frammenti sono discussi, esaminati in profondità, e interpretati da ogni punto di vista, sia in sé sia nei riguardi del loro rapporto col *Protreptico* (molte delle osservazioni contenute in questo commentario meriterebbero di essere riferite e discusse, ma ciò supererebbe i limiti di una recensione). Infine, è presentato, in forma conclusiva, il tentativo di ricostruzione, naturalmente come « probabile », del *Protreptico* aristotelico, non solo nel contenuto, ma anche nell'ordinamento dei frammenti, ed è schizzata la filosofia del *Protreptico*, e precisato il posto di esso nell'opera di Aristotele e nel suo *historical setting*. La bibliografia che conclude il volume è ricchissima e accuratissima, e dà la misura dell'enorme interesse che il problema ha destato, soprattutto per merito di Jaeger e di Bignone, e specialmente di quest'ultimo, che più di ogni altro, e con maggiore sagacia, approfondì il problema, pur con qualche esagerazione, riscontrabile per altro in modo particolare in taluno dei lavori che dal suo *Aristotele perduto* presero le mosse.

Sono abbastanza noti i termini del problema, e io non vi farò cenno che per rilevare l'apporto recato dal presente lavoro del Düring, e chiarire la sua posizione nei riguardi di esso. Proposito dell'A. è di vedere se sia possibile « by constructive reasoning, to retrieve some knowledge about the form, contents, purpose and significance of the *Protrepticus* ». Questo scopo credo che si possa considerare raggiunto dal dottissimo studioso, in questo lavoro, ammirevole per chiarezza ed equilibrio di vedute e per finezza di indagine.

Ogni tentativo di ricostruzione del *Protreptico* aristotelico si fonda principalmente, e si può dire unicamente, sul *Protreptico* di Giamblico: Bywater per primo aveva pensato che una larga parte del *Protreptico* di Giamblico era formata di *excerpta* dall'omonima opera aristotelica, Jäger accettò in parte la tesi di Bywater, da cui si allontanò solo in quanto considerò estranee ad Aristotele due piccole porzioni dell'opera di Giamblico (ma considerò derivati dal *Protreptico* aristotelico altri passi), Bignone accettò le vedute di Jäger, e aggiunse ancora altri frammenti. L'ultimo studioso che anteriormente al Düring si è occupato della questione, è stato il Rabinowitz (1957), le cui conclusioni sono del tutto negative sulla possibilità di una ricostruzione del *Protreptico* di Aristotele. Non riesce difficile al Düring mostrare la fragilità della tesi eccessivamente rigorosa di

Rabinowitz (p. 14), e attraverso l'esame della lingua, dello stile e della struttura dei *basic texts*, della maniera con cui l'autore *builds up a series of arguments*, della natura dell'argomento — che è un *protreptico* — e da quello che ci dobbiamo aspettare da uno scritto simile, nonchè attraverso la considerazione del metodo di Giamblico, dimostrare che i passi del *Protreptico* di Giamblico considerati come *excerpta* di Aristotele, hanno effettivamente tutti i caratteri dello stile e della struttura interna del ragionare aristotelico: e che essi derivano da una sola opera di Aristotele, e non da varie opere, e che quest'opera era appunto il *Protreptico* — una ipotesi semplice, che spiega i fatti *at issue*, egli osserva giustamente, p. 28, è preferibile a una complicata —, senza escludere tuttavia la possibilità che alcuni dei frammenti siano derivati da scritti aristotelici di carattere non *protreptico* (e anche questo è giusto: ma è anche possibile che Aristotele abbia trattato del medesimo argomento, anche in altri scritti, oltre che nel *Protreptico*).

Restava da vedere se, oltre gli *excerpta* di Giamblico, altri passi, di altri autori, potevano essere considerati come frammenti del *Protreptico* aristotelico: e la risposta data da Düring è che i passi in latino non possono essere considerati come frammenti, ma come reminiscenze o come *related texts*, e così parecchi altri passi che solo indirettamente possono servire a ricostruire la materia del *protreptico* aristotelico, ma non possono essere considerati come frammenti di esso. In generale la tendenza del Düring è a ridurre il numero anche di tali passi, e a eliminare parecchi di essi, in quanto, secondo lui, non hanno nessuno, o pochissimo rapporto con l'opera aristotelica; e in ciò — per es., per ciò che riguarda gli echi del *Protreptico* aristotelico nel *Protreptico* di Clemente Alessandrino — mi ha, naturalmente, del tutto consenziente.

Degli *excerpta* del *Protreptico* di Giamblico Düring dà una sua edizione, nella quale gli interventi personali dell'Editore sono notevoli e numerosi: si pensi, in un greco di meno che seicento righe di stampa, 36 proposte di emendamenti, di cui ben 24 introdotti nel testo! Queste correzioni non sono tutte necessarie, anche se tutte migliorino, in quanto lo rendono più chiaro, il testo (per es., non troverei necessario correggere ἀπερείδουσαι di B 25 in ἀποδιδούσαι ο ἀπεργάζουσαι, il senso di *support* dato a questo passo nel Liddel-Scott, o meglio, di « fissare », sembrandomi possibile; nè αἰσθάνονται in θιγγάνονται vel ἄπτονται, il vicino γεύεσθαι adattandosi bene ad αἰσθάνονται), ma tutte sono una chiara prova della opera attenta e penetrante di revisione a cui il Düring ha sottoposto il testo.

L'*attempt at reconstruction* del *Protreptico* di Aristotele, che segue al

commentario, e dà in succinto e in forma chiara il contenuto dei frammenti del *Protreptico* nella loro continuità di pensiero, rappresenta non solo la conclusione delle indagini e dei ragionamenti condotti nel corso del volume, ma anche la giustificazione del metodo seguito dall'esperto Autore. Queste conclusioni noi troviamo persuasive e accettabili, anche se esse non raggiungono sempre (e non sarebbe possibile, in questa materia) il grado di certezza. Con un senso di modestia che gli fa onore, l'A. dice nella prefazione, di sperare che il suo tentativo di ricostruzione « will provide a new footing for further research »: io direi che esso è qualche cosa di più, ma se anche fosse così, non sarebbe piccolo il merito di questo libro, nel quale sono stati chiariti tutti gli aspetti del problema, e acquisite parecchie verità parziali, e proposta una soluzione, della quale il meno che si possa dire è che è altamente probabile.

ARMANDO PLEBE, *Breve storia della retorica antica* (« Il mosaico del pensiero », collezione diretta da V. E. Alfieri); Milano, Nuova Accademia editrice, 1961; pp. 153; prezzo Lire 1200.

L'A. ha pensato, come informa nella pagina introduttiva, che « nel rinnovato clima di studi retorici, una presentazione sintetica della storia della retorica antica possa essere oggi di utilità »; e in ciò ha perfettamente ragione. Non solo il rifiorire degli studi retorici, ma anche la nuova valutazione che oggi si dà della retorica, basterebbero a giustificare largamente un'impresa del genere: e nessuno, in Italia, e forse anche fuori, era più qualificato a compierla, a darci cioè una storia della retorica antica. Tanto più — osserva l'A. — che « ancora non esiste un'opera del genere ». Questo è vero solo nel senso che mancava una storia della retorica antica, concepita come egli l'ha concepita, e cioè come una storia che guardi dall'interno i fatti, più che dall'esterno, che consideri le fasi e lo svolgimento della retorica più come una serie di problemi che essa si pose e cercò di risolvere, che come una successione di nomi e di date: che sia insomma una storia delle *teorie* del discorso e non una storia dell'intera produzione oratoria. Giacchè di storie concepite nell'altro modo certamente non ne mancavano: solo si trattava di vedere quale dei due tipi di storia fosse da considerare legittima, e più urgente, nell'attuale stato degli studi, e la risposta non può essere dubbia, e il libro stesso del Plebe lo dimostra a sufficienza, il quale colma una lacuna nel tempo stesso che la indica.

La materia del libro è distribuita in sei capitoli: la retorica dei Pita-

gorici e dei Sofisti, la retorica di Platone, la retorica aristotelica, la retorica degli Stoici e la dottrina di Ermagora, Cicerone e la retorica latina, il *Sublime* e la seconda sofistica e il tramonto della retorica antica. Nell'ambito di ciascuno di questi capitoli sono presentate le figure e caratterizzate le dottrine di pensatori e di retori come Corace e Tisia, Empedocle, Pitagora, Parmenide, Protagora, Gorgia, Platone, Isocrate, Anassimene di Lampsaco, Aristotele (dal *Grillo* alla *Retorica*), Teofrasto, Demetrio Falereo, Zenone, Cleante, Crisippo, Diogene di Babilonia, Ermagora di Temno, Cicerone, il *Dialogus de oratoribus*, Quintiliano, il *Sublime*, Cecilio di Calatte, Dionisio d'Alicarnasso, Apollodoro di Pergamo, Teodoro di Gadara, Elio Aristide, Ermogene di Tarso, Libanio, Temistio, Imerio di Prusa. Certo, lacune ci possono essere in questa « breve » storia, e l'A. stesso ne è consapevole (Luciano, per es., meritava forse qualche cenno), ma si tratta, in ogni caso, di lacune che non noccono alla completezza del quadro.

Non si cercherà naturalmente, data la natura dell'opera, un'affermazione di spiccata originalità in ogni punto della trattazione, ma si sbaglierebbe se si credesse di trovare in essa una specie di *vulgata* di idee ormai acquisite. L'A. accetta le vedute del compianto Rostagni sull'influsso dei Pitagorici nella formulazione delle prime dottrine retoriche, ma non ignora le obiezioni che a tali vedute furono mosse. Chiarita molto bene mi sembra la posizione di Platone e la sua polemica contro la retorica, quale risulta dal *Fedro* (p. 54 sgg.), e anche notevole mi sembra quello che l'A. dice di un periodo platonico, attestato dal *Grillo*, nel primo Aristotele, anche per ciò che riguarda la considerazione della retorica. Ma sarebbe troppo lungo rilevare i punti di maggiore interesse. Chiude il bel volumetto una nota bibliografica, che qualcuno potrebbe forse trovare troppo scarna, ma essa non mirava che a dare, come ha dato, l'essenziale per un primo orientamento.

HERODIAN OF ANTIOCH'S, *History of the Roman Empire*, translated from the greek by EDWARD C. ECHOLS, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1961; pp. 220; prezzo dollari 5.

La traduzione è preceduta da una breve (in tutto nove pagine), ma chiara e precisa introduzione, nella quale l'opera di Erodiano è collocata nel posto che le compete nella tradizione storiografica greca, e, in particolare, in quella greca e latina, relativa al periodo dell'impero romano; ed è tracciato un convincente, equilibrato profilo dell'uomo e dello storico, visti, l'uno e l'altro, nella corrente degli influssi siriani e nella personale

esperienza del servizio imperiale (Erodiano è un *trilingual Syrian*, così romanizzato da chiamare barbari *his fellow non-Romans*). Il giudizio sullo storico è del tutto accettabile nei particolari (Erodiano non è uno storico di professione, è un letterato, erede di una lunga tradizione di storiografia greca, ma nello stesso tempo un prodotto della sua età; è un retore pomposo, *repetitive and derivative*, superficiale nella indicazione delle cause, la sua geografia è vaga, le sue date non sempre definite ed esatte, è un sincero *moralizer*...), come nella conclusione (come storico Erodiano è un *amateur*, come stilista, barocco; egli non è Polibio, nè Livio nè Tacito, e nemmeno è tale da competere con Dione Cassio: « egli è un prodotto della sua età, *and his work is an interesting and valuable specimen of later classical historiography from a period in which original sources are scarce* »). E' fatto anche un breve cenno della tradizione manoscritta, ricavato dalla edizione teubneriana, senza autopsia dei codici, e delle traduzioni — oltre la latina del Poliziano — inglesi, francesi e tedesche.

La traduzione è condotta sul testo greco dell'edizione teubneriana curata da Stavenhagen (1922), col sussidio della versione latina e di alcune versioni in lingua moderna. L'Autore dichiara di aver voluto evitare *a slavish adherence to the Greek idiom and style*, e di avere tentato *a version for readers without Greek*. E' riuscito nell'uno e nell'altro scopo; e anche un lettore non inglese è in grado di apprezzare la chiarezza, la scorrevolezza, la « modernità » della sua traduzione.

Griechischer Humor von Homers Zeiten bis heute, Griechisch und Deutsch von GUSTAV SOYTER, Zweite durchgesehene Auflage (« *Schriften und Quellen der alten welt* » 3), Akademie-Verlag, Berlin W I, 1961; pp. VII-158; prezzo DM 17.50.

E' un'antologia di brani « umoristici », tolti da opere di poesia e di prosa, di tutti i periodi della letteratura greca, da Omero ai nostri giorni. Il lavoro ha scopi evidentemente, anche se non unicamente, divulgativi; il testo, che segue le edizioni più accreditate, non ha apparato critico, ha a fronte nitide e precise traduzioni, ed è accompagnato da sobrie note di commento esegetico. Precedono ciascuna sezione (età classica, ellenistica, bizantina, neogreca) poche, essenziali notizie introduttive, utili a inquadrare nel tempo e nell'ambiente storico le opere, e a definire e caratterizzare l'umorismo dei vari brani.

Certo, la scelta può sembrare inadeguata allo scopo che il libro si propone, di fornire un quadro complessivo dell'umorismo greco; e la scelta

stessa poteva, com'è ovvio, essere fatta anche diversamente (per es., di Omero, perchè il brano sulla lite di Zeus ed Era e su Efesto in veste di coppiere, e non la grassa e deliziosa novella di Ares ed Afrodite? di Esopo, perchè quelle tre favolette, e non altre più spiritose, e non anche qualche brano della *Vita di Esopo?* ecc.). Ma prima di fare rilievi di questa natura, occorre vedere quale concetto abbia l'A. dell'« umorismo », e se si sia attenuto ad esso nella scelta dei brani. Sebbene non vi sia un'esplicita definizione del termine, sembra che per lui « umoristico » non si identifichi in tutto e per tutto, con « comico », e sia affine, anche se distinto, a « satirico ». Questa definizione del termine giustificherebbe in larga parte, la scelta e le conseguenti esclusioni; in ogni caso tuttavia non si capirebbe perchè dell'*Antologia Palatina* siano stati scelti i tre epigrammi, di Dioscoride, Asclepiade e Filippo di Tessalonica, e non si sia attinto largamente al libro XI, che avrebbe offerto sì larga materia alla scelta.

Il Soyter è autore di un volume sull'« umorismo e la satira nella letteratura bizantina », uscito molti anni fa; la parte relativa all'età bizantina e neogreca ha nel presente libro un largo e opportuno sviluppo, ed è la parte, per molti lettori, più nuova e per certi rispetti più interessante. Ma bisogna dire che tutto il volume è interessante e pregevole, anche per la possibilità che offre di seguire lo svolgimento della letteratura greca dall'angolo visivo dell'umorismo, e per la prova che dà della sostanziale unità e continuità dello spirito greco, quale si rivela, dalle origini alle più recenti manifestazioni, nel modo come esso sa cogliere il lato ridevole delle situazioni e reagire con l'arma dell'ironia e della beffa alle sollecitazioni degli eventi esterni.

Il libro merita la fortuna che ha finora avuto.

ORESTE BADELLINO, *Dizionario italiano-latino*, in correlazione con il Dizionario latino-italiano Georges-Calonghi, Torino, Rosenberg e Sel-lier, 1961; pp. X-4262.

Con questa pubblicazione si attua una iniziativa assunta dal titolare della Casa editrice, Ernesto Romano Rosenberg, la quale mirava a dare agli studiosi e alla Scuola italiana un dizionario che adeguasse per ampiezza e completezza di contenuto il volume latino-italiano dell'opera del Georges, e ad esso si affiancasse degnamente, sostituendo la parte italiano-latina in verità inadeguata. L'incarico della realizzazione fu affidato a uno studioso di riconosciuto valore quale è il Badellino, ed essa è in realtà quale era da attendersi da un uomo di larghissima e profonda esperienza della

lingua latina, che ha dedicato tutta la sua vita all'insegnamento e allo studio di questa lingua. Gli Editori possono essere fieri di questa insigne opera, che non mancherà di rendere ottimi servizi, nella scuola e fuori.

L'Autore si è valso naturalmente, e ha fatto benissimo, oltre che dei notissimi dizionari del Forcellini, del Georges, ecc., anche dei dizionari speciali, quali quelli del Blaise e del Bacci, e ha molto opportunamente aggiunto come appendice un piccolo lessico del linguaggio tecnico, scientifico, sportivo, moderno. Per questi concetti moderni, che sono estranei al mondo classico, poichè le parole relative sono per la maggior parte mutate dal greco, non si è ricorso a perifrasi, ma si è data veste latina alle componenti greche: ed è stato criterio lodevolissimo, anche se non sempre di facile attuazione, chè in più di un caso la perifrasi si è dimostrata inevitabile. Ma generalmente, se si può, è preferibile evitare le perifrasi.

Ho qui dinanzi a me un articolo di quell'ottimo latinista che è G. B. Pighi, intitolato « Appunti per un dizionario italiano-latino » (in « Aevum », 1940, pp. 540-558): sono indicazioni preziose, che forniscono un aiuto efficacissimo allo scriver latino (e a questo proposito mi vien fatto di ricordare i contributi, del resto notissimi, di Ugo Enrico Paoli). Confrontiamo, a mo' di esempio: *estetica* è reso dal Badellino *aesthetica*, o *aesthetice*, *es*, e *doctrina elegantiae* (o *venustatis*) *recte intelligendae*. Quest'ultima è anche la traduzione proposta da Pighi: mi parrebbe preferibile il primo suggerimento del Badellino, latinizzare cioè il termine italiano coniando una parola nuova per una cosa del tutto moderna quale è l'estetica: sarà compresa, e più facilmente, da tutti. *Barocco*: Pighi, dopo aver riportato la traduzione di Cammelli (*incompositus*, *insolitus*, *verrucosus*), e la definizione di Ageno (*rupestre architecturae genus*) propone lo *scruposus* di Plauto e di Lucrezio. Mo chi capirebbe, leggendo questi termini che si tratta del barocco? Meglio, allora, il Badellino, che traduce *barocus*, e arte barocca con *artis ratio quae baroca dicitur*.

In un tempo in cui si fanno nuove proposte per una lingua universale, o, quanto meno, per una lingua europea comune, una nuova κοινή, i suggerimenti forniti dal Badellino, i suoi precisi consigli sintattici, per rendere in latino il pensiero moderno, offrono un'arma validissima a coloro i quali vedono nel latino tale lingua comune, che è nei voti. E in un tempo in cui si discute dell'utilità o meno di lasciare il latino nelle scuole, e praticamente si va riducendo l'importanza di esso nell'insegnamento, bisogna dire che l'impresa così bene realizzata dal Badellino e dagli egregi Editori è anche un atto di fede nei destini dell'insegnamento del latino e della cultura occidentale, che è soprattutto classica (e cioè per buona parte latina) e cristiana.

R E C E N S I O N I

MAROT (KAROLY), *Die Anfänge der griechischen Literatur Vorfragen*, Verlag der ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1960, pp. 528, 12 tavv. f. t.

Questo libro rappresenta il coronamento di più di un cinquantennio di studi rivolti dal M. all'indagine ed alla ricostruzione della preistoria dei poemi omerici.

Nei primi due capp. (*Die Musen*, pp. 19-99, note pp. 99-105; *Die Sirenen*, pp. 106-187, note pp. 187-211) l'autore affronta il problema delle Muse e delle Sirene, cercando di delineare le successive fasi di sviluppo che precedettero la rappresentazione omerica di esse.

Nel III cap. (*Der Hexameter*, pp. 212-300, note 300-320) si indaga la preistoria dell'esametro, che per il M. è anteriore ad Omero e trova la sua lontana origine nei tempi micenei.

Nel IV cap. (*Von Zauberlied zum Epos*, pp. 321-454, note p. 454-476) si cercano i motivi da cui sorge l'epos, che l'A. individua nei canti di incantesimo per l'Iliade e nella legenda popolare per l'Odissea: le parti quindi di katalogisierenden Stils ben lungi dall'essere un'aggiunta posteriore sono già caratteristiche dell'epoca preomerica, strettamente collegate alle formule magiche.

Chiudono il libro due Erkurs (I: *Οὐλυσσεύς, *Οδυσσεύς, *Οὐτισσεύς, Ulixes, usw., pp. 477-485; il II in contrasto con lo Jachmann sulla Behandlung der Boiotia als Zentralproblems der Ilias, pp. 486-90), e due indici accuratissimi dei Namen und Sachen e dei luoghi citati.

Questo molto in breve il contenuto del libro del Marot, che si muove con facilità su un terreno difficilissimo, indagando i temi propostisi con approfondita analisi: in connessione infatti con il tema maggiore ogni volta l'A. affronta tutta

una serie di problemi minori che scaturiscono da quello ed a loro volta lo corroborano (cfr. ad es. l'etimologia di Μοῦσα, l'esame minuzioso del ritmo della lingua greca il significato di ἔννεπε, i simboli delle Sirene, l'esatto significato di ὄρχος, ἔπος, ecc. ecc.) L'informazione bibliografica quasi perfetta, la conoscenza minuziosa dei testi, una sensibilità acuta pronta a cogliere ogni connessione, fanno di questi Vorfragen — in cui è però chiaramente esposta quale sarà la tesi dell'autore in sede storica — un libro veramente prezioso per lo studio della preistoria dei poemi omerici, anche se non tutte le soluzioni proposte dal M. possono essere condivise. Per citare un esempio, per quanto riguarda l'esametro non soddisfa oltre alla eccessiva importanza attribuita ad argomenti parziali e spesso non del tutto probativi, la spiegazione di come in terra attica λεκτικόν sia non più l'esametro ma il trimetro — il farlo dipendere dal Pulsschlag delle due nazioni è infatti una spiegazione troppo vaga — e la fede, per lo meno eccessiva allo stato attuale, in un Protohexameter miceneo (il M. si appoggia per questo al Webster, la cui opinione conosce attraverso una citazione del Ventris & Chadwick (p. 308), per cui alcune espressioni contenute nelle tav. in Lin. B hanno una daktylische Senkung). Senza contare poi le riserve che si potrebbero muovere alla interpretazione ritmica della metrica, non solo greca ma di tutti i popoli, che, basata su un bloss potentiel Rhythmbereitschaft innato in noi può trovare una soluzione nel Geheimnis unseres geistigen Lebens (p. 300). Il che è, secondo i punti di vista, una spiegazione o troppo o poco soddisfacente.

Ma per quanto gravi e profondi possano essere i dissensi — ed il campo stesso della indagine, la preistoria, non può non

provocarli — l'opera del M. rimane sempre fondamentale ed indispensabile per chiunque si accinga allo studio degli *Antiquae* della letteratura greca.

R. ANASTASI

L. VON MATT - U. ZANOTTI BIANCO, *La Magna Grecia*, Stringa Editore, Genova 1961.

L'opera pubblicata contemporaneamente in lingua italiana francese inglese e tedesca, si presenta in una bella edizione di 50 pagine di testo, 176 tavole in bianco e nero contenenti 254 fotografie, e 4 tavole a colori. Essa risulta dalla collaborazione di uno studioso italiano che alla Magna Grecia ha dedicato la massima parte della sua attività, e di un fotografo svizzero che al gusto per la bella fotografia unisce una indiscutibile competenza tecnica. Come risulta dal rapporto fra tavole e testo, quest'ultimo è in funzione delle illustrazioni, le quali costituiscono indubbiamente il contenuto essenziale del volume.

L'opera si propone di dare un'impresione di insieme della civiltà e del paesaggio della Magna Grecia; il materiale illustrativo è disposto in ordine topografico, seguendo un itinerario che dalla regione di Napoli scende lungo il Tirreno, e da Reggio risale la costa ionica fino a Taranto. Le illustrazioni sono raggruppate per località; ogni gruppo è preceduto da una breve introduzione di carattere storico-archeologico, e dalle didascalie. A belle ed originali fotografie del paesaggio, si alternano le riproduzioni dei monumenti e delle opere più rappresentative dei diversi centri.

La scelta delle illustrazioni mette talora in evidenza l'importanza di alcuni centri per i problemi generali della civiltà e dell'arte antica. Molto opportunamente, infatti, prevalgono nel gruppo di Pesto le riproduzioni dei templi, che occupano

un posto di notevole importanza nella storia dell'architettura greca arcaica, mentre il ruolo predominante nel santuario di Hera alle foci del Sele è affidato alle sculture delle metope.

L'impostazione del libro non è tuttavia nè strettamente archeologica, nè storico-artistica, ma di ampia e piacevole divulgazione con forte prevalenza della regia del fotografo. Il che non dispiace: il Von Matt ha saputo infatti interpretare con fine sensibilità molti aspetti del paesaggio della Magna Grecia, ed ha fissato le sue impressioni in immagini che riescono spesso a superare il livello di una semplice documentazione. Tale è, per esempio, la fotografia n. 10 con una veduta della costa campana e dell'isola d'Ischia. Le fotografie degli oggetti sono di ottima qualità; particolarmente nitide ed evidenti quelle dei bronzi (per es. i nn. 69, 70, 105). Alcune, come la n. 2, con una serie di scodelle sovrapposte a piramide, piuttosto sforzate nella ricerca di effetti originali; altre, come la n. 87, con modelli fittili di stivali sullo sfondo sfocato del mare, estrose, ma efficaci.

Ne risulta, nel complesso, un libro utile ed interessante, che si sfoglia piacevolmente.

Tra gli errori da aggiungere all'errata corregge: 573 per 673 come anno della fondazione di Locri secondo la cronologia di Eusebio (p. 117).

GIOVANNI RIZZA

O. GARANA, *Le catacombe siciliane e i loro martiri*, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1961, pp. 444 con 4 tavv. e 92 figg.

Quasi a coronamento di un'attività più che decennale dedicata all'illustrazione delle antichità cristiane, il Garana pubblica oggi questo volume il quale, pur non pretendendo d'impostare e risolvere problemi nuovi, ha il merito d'offrire un'in-

formazione esauriente sulle catacombe della Sicilia.

Nonostante la stesura del testo, come si rileva dall'Introduzione, risale agli inizi del 1953, l'A. non ha mancato di aggiornarlo, tenendo conto dei risultati degli studi e delle scoperte più recenti, avvenute in questi ultimi anni soprattutto a Siracusa (cfr. p. 48): aggiornamento che, con la completezza dell'informazione, costituisce il maggior pregio del lavoro. Risale infatti al 1907, com'è noto, la fondamentale opera di sintesi del Führer e dello Schultze sui cimiteri paleocristiani della Sicilia.

Dopo aver tracciato, nel capitolo I, una breve storia degli scavi e delle scoperte, il Garana passa in rassegna le catacombe di Siracusa (cap. II), quelle della Sicilia orientale (cap. III) e centrale (cap. IV) ed infine quelle della Sicilia settentrionale ed occidentale (cap. V).

Il capitolo successivo (VI) affronta il problema dei martiri isolani ed esamina le fonti agiografiche e le testimonianze archeologiche. Le pagine costituiscono, in un certo senso, il nucleo fondamentale del volume, anche per l'appassionato impegno con cui sono scritte; ed è facile avvertire in esse l'eco di una vivace e recentissima polemica sostenuta dallo stesso A. su S. Marciiano e le origini del cristianesimo a Siracusa, polemica che costituisce pure lo oggetto dell'Appendice.

I capitoli su « I fedeli » (VII) ed « Il Credo nelle catacombe » (VIII) sono fondati, com'era naturale attendersi, sulla ricca messe epigrafica restituita, in particolare, dalle catacombe siracusane (ma perché, delle iscrizioni, sono dati in genere i facsimili a penna e non le riproduzioni fotografiche?).

Il capitolo IX tratta dell'arte cimiteriale: sono illustrati, in rapporto al loro simbolismo, gli affreschi e le sculture ed anche, opportunamente, le lucerne e la minore suppellettile rinvenuta nelle sepolture.

Il volume, che si chiude con un capitolo (il X) dedicato agli albori del cri-

stianesimo nell'Isola, ha pure il pregio di un'elegante veste editoriale: spiace quindi dover rilevare alcune mende, quali, ad es., il capovolgimento della fig. 47 e l'infedele riproduzione dei colori nelle tavole f.t.; numerose inesattezze, inoltre, negli Indici (particolarmente dei nomi).

Altri rilievi e riserve potrebbero farsi in merito a talune affermazioni ed ipotesi; tuttavia l'opera del Garana, per la menzionata ricchezza d'informazione, si presenta nel complesso di notevole utilità anche per il lettore specializzato.

SANTI LUIGI AGNELLO

Studi secenteschi, a cura di CARMINE JANNACO e UBERTO LIMENTANI, Firenze, Olschki 1961, vol. I, pp. 318.

L'iniziativa di Carmine Jannaco e Uberto Limentani, di pubblicare una rivista di studi secenteschi, è quanto mai opportuna e lodevole. Dopo il disprezzo e la trascuratezza con cui è stato considerato, per oltre duecento anni, il « secolo del cattivo gusto », la rivalutazione in atto rende sempre più chiara l'importanza degli studi sul Seicento come premessa e fondamento di tutte le correnti successive. Quell'epoca di grandi fermenti culturali e morali ebbe manifestazioni e reazioni che, talvolta, possono anche essere definite originali e non prive di intimo significato. Da qualche anno soltanto nelle antologie scolastiche vengono inseriti componimenti finora trascurati di secentisti, maggiori e minori, che sempre meglio rivelano alcune direttrici poco conosciute della elaborazione poetica di quel secolo; ed è, questo, un sintomo notevole di rinnovamento culturale perché dimostra che i nuovi indirizzi di studi non sono più limitati alla conoscenza degli scienziati ma si estendono a tutta l'attività culturale di un popolo, della quale quella letteraria è parte preminente.

Questi Annali (la rivista, infatti, è

annuale) avranno un triplice scopo: quello di studiare la letteratura del Seicento nei suoi autori e nelle sue correnti (parte prima), quello di documentare la vita e la cultura di quel secolo (parte seconda), e quello di far conoscere nuovi autori e nuovi documenti, insieme con un adeguato aggiornamento bibliografico (parte terza). Ci sia consentito esprimere un parere in merito a questa triplice partizione, per rilevare che la parte riguardante la documentazione potrebbe essere fusa con quella che tratta della vita e della cultura, mentre la bibliografia potrebbe occupare utilmente e ampiamente tutta la terza parte.

Gli studi e i contributi pubblicati in questo primo numero sono notevoli per finezza critica e per concretezza documentaria. Emilio Santini dimostra, con ampiezza di riferimenti critici, che alla sacra predicazione del sec. XVII non possono essere mosse accuse di « barocchismo »; Uberto Limentani pone in rilievo il fermento di un'epoca nuova nelle satire di Benedetto Menzini; Giorgio Bàrberi Squarotti indaga molto acutamente le origini della nuova poetica di Giordano Bruno; in alcune note sulla poesia rustica Italiana Marchetti cerca di determinare un sottofondo letterario che era destinato a dare esiti di primo piano; Marcello Fabiani studia alcuni aspetti della poesia di Federico Della Valle per concludere che una viva e profonda umanità sta alla base dell'ispirazione di quel poeta, nel quale fu sempre presente un cosciente impegno d'uomo e di artista.

Fra i contributi sono da segnalare quello di Francis Haskell sulle mostre d'arte a Roma nel Seicento; un'ampia rassegna di studi sul Campanella, di Luigi Firpo; la pubblicazione di nuovi documenti in merito alla controversia fra papa Paolo V e la repubblica di Venezia, del 1605-7, a cura di Dennis E. Rhodes; alcune interessanti notizie sulle virtuose di canto e relativi rapporti con vari poeti, non escluso il cavalier Marino, offerte da do-

cumenti inediti, a cura di Anna Maria Crinò. Carmine Jannaco, mentre promette di esporre in seguito i risultati delle sue indagini sulla ricca collezione di commedie del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze, fa alcune anticipazioni pubblicando un prologo scritto da Flaminio Scala per la sua celebre commedia *Il finto marito*.

Il volume è integrato da un preziosissimo indice dei nomi.

C. MUSUMARRA

TULLIO GREGORY, *Scetticismo ed empirismo, studio su Gassendi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 254.

L'interesse per Gassendi, vivo negli studi moderni sin dalla tesi del Berr, poi pubblicata nel 1898, *An jure inter scepticos Gassendus numeratus fuerit*, è stato svegliato dal pensiero moderno stesso, nel suo travaglioso lottare contro il continuo riproporsi del determinismo, e per ciò nel suo continuo riandare ai precedenti di questa lotta, della lotta contro la validità conoscitiva dell'intelletto astrante, di quella che Carlo Antoni chiamava, col titolo della sua notissima opera, *La Lotta contro la Ragione*; e le tappe che segnano la storia di questo rinnovato interesse furono finora poste in rilievo soprattutto dalla polemica (che porta principalmente i nomi del Pintard e del Rochot) sull'efficacia del pensiero del grande provenzale su quello dei libertini.

L'importanza del lavoro del Gregory ci appare per un verso riposta nell'esaurimento, per così dire, della questione. Già benissimo ha recentemente scritto a questo proposito Michele Biscione (« Il Mondo », 12 Luglio 1961, p. 8) che « l'uscita dalla *empasse* di fare o no di Gassendi il padre del pensiero libertino », operata dal Gregory, non poteva esser meglio disegnata. In effetti si poneva il rischio di perdersi in contestazioni testuali, e, attra-

verso la ricerca dell'efficacia di Gassendi sui libertini (indubbiamente notevolissima, anche se chi scrive rimane del parere, da tempo espresso, ch'egli porse soprattutto alla vivezza libertina — e bayliana¹ — materia rinascimentale, ch'essi trovarono congeniale ed assunsero), dimenticare il Gassendi calato, per così dire, nel tempo suo, che oggi Gregory ci porge, e rischiar di cercare con recondito ed involontario causalismo il poi nel prima.

Calato nel tempo suo: e nel suo studio infatti Gregory ha ricercato di Gassendi la « puntuale e storica articolazione del pensiero attorno ai molteplici interrogativi che via via gli si presentano » (p. 9), più che il sistema ricostruito utilizzando il *Syntagma philosophicum*: sana ricerca, degna dello storico ch'egli è, cresciuto alla scuola di due grandi storici del pensiero contemporanei, l'Antoni ed il Nardi; tanto più sana per chi si soffermi a riflettere come nel *Syntagma* Gassendi, « sunteggiandosi », si sia edulcorato e reso guardingo, e come, d'altra parte, e Gregory lo rammenta sulla traccia del Rochot, il pensatore provenzale avesse predisposto la pubblicazione di tutti i suoi scritti secondo il piano seguito poi dagli editori della *Opera Omnia* (p. 218), ed abbia dunque tutta l'opera propria sostanzialmente riconosciuta come valida.

La complessa figura del filosofo provenzale; l'erudito ancora rinascimentale che trasmetterà la scoperta umanistica della tradizione filosofica antica ai libertini ed insieme lo scienziato che ascolta « il richiamo all'esperienza, come nuovo ed insostituibile strumento di conoscenza e di progresso » (p. 14), richiamo che lo condurrà alla polemica antimetafisica, ma che è legato a quella umanistica mentalità dal

medesimo gusto del particolare e del concreto — sia esso storico e filologico, sia scientifico — che genera il fecondo orrore dell'astrattezza, che Gassendi per avventura rinveniva nei suoi due grandi nemici, Aristotile e Cartesio, tutto ciò non potrebbe esser meglio delineato nelle pagine conclusive (219 sgg.), che gioverebbe poter riportare qui per intero. Alle sorgenti del pensiero moderno, Gassendi qui appare intento alla giustificazione del *mondo*, in cui, vorremmo aggiungere, incontinentemente ci si riaffaccia il richiamo ai libertini, e nella cui conoscenza necessariamente fenomenica viene individuato « l'unico sapere possibile e utile all'uomo », e quindi « la metafisica resta isolata e inutile per lo scienziato che studia e teorizza il mondo dei fenomeni » (p. 227).

L'antica concezione « piramidale » della cultura scompare nel nuovo disinteresse per la metafisica. La congenialità di problemi fra il filosofo del Seicento ed il suo moderno interprete si indovina; è quella stessa che ha spinto verso i libertini o verso il Boulainvilliers uomini della sua stessa formazione; è quella di chi scorge il pensiero e la libertà stessa nella concretezza, coerentemente con quella « tradizione evidente » cui ha con delicatezza accennato il Biscione allo stesso proposito.

La struttura del libro, quella della migliore tradizione storicistica, che fa viver il proprio metodo nella concretezza del giudizio, ed insieme non va cercando (com'è oggi malvezzo diffuso) di *épater le bourgeois* con clamorose revisioni della metodologia stessa, concepite a freddo, tanto per dire delle novità, ignorando come il metodo progredisca e si affini proprio nell'esercizio di quel giudizio; la chiarezza, la limpidezza della forma, sintomo, diremmo quasi, di un pensiero « ben pensato », senza esitazioni e contorcimenti, e tanto più rare in un lavoro che la precisione e la ricchezza dell'euristica non riescono a render pesante, fanno del libro del Gregory (non vorremmo che l'ormai lunga consuetudine con l'autore ci facesse velo al giu-

¹ Cfr. B. RATENI, *L'interpretazione critica del Bayle alla luce degli studi più recenti*, in « Rassegna di Filosofia », vol. I, fasc. III, Luglio-Settembre 1952, pp. 239-51.

dizio), oltre tutto, un'opera pressochè esemplare, esempio del come si debba condurre una monografia del genere.

All'edizione, nitida nella veste tipografica che ha sostituito ormai quella tradizionale della *Biblioteca di Cultura moderna*, manca il sussidio dell'indice dei nomi.

G. GARGALLO di Castel Lentini

UGO FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, parte prima, edizione critica a cura di GENNARO BARBARISI, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. CXXVIII - 480 (Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. III).

Procede lentamente ma sicuramente la pubblicazione delle opere di Ugo Foscolo, nell'edizione nazionale affidata alla benemerita Casa fiorentina Le Monnier: questo volume riveste importanza eccezionale perchè raccoglie tutti gli esperimenti di traduzione dall'*Iliade*, dei quali molti sono inediti perchè il Foscolo ne pubblicò pochissimi.

Forse ricalcando le dichiarazioni dello stesso Foscolo alcuni critici hanno affermato che egli non aveva il temperamento del traduttore, perchè era autore troppo personale e originale, ma sono proprio questi presunti difetti che rendono pregevoli le sue traduzioni, le quali servono a chiarire molti problemi di critica foscoliana. Dice bene il Barbarisi, nella lunga ed esauriente introduzione a questo volume, che « non a caso in queste infinite prove di traduzione si riconosce quella coesistenza di due momenti contrastanti nello spirito foscoliano, ragione e fantasia, che ha guidato gl'interpreti moderni verso una lettura più comprensiva delle parti poeticamente compiute delle *Grazie* »; il procedimento tenuto dal Foscolo nella traduzione dell'*Iliade*, come già aveva notato il Barbi, è infatti uguale a quello seguito per le *Grazie* e cioè « prima faceva il pezzo a parte e poi lo in-

nestava nel canto ideato ». Donde deriva la frammentarietà delle due opere. La lettura, dunque, di questi esperimenti di traduzione può risolversi in ricerca di poesia e in ricerca dell'unità del mondo poetico foscoliano.

I primi esperimenti di traduzione da Omero, dopo i due brani inseriti nel volgarizzamento della *Chioma di Berenice* (1803), furono tentati mentre il poeta si trovava in Francia « militando con quegli Italiani che Napoleone voleva condurre a sconfiggere l'Inghilterra » allo scopo di « dimenticare la serva Italia », ma la prima traduzione a stampa uscì nei tipi del Bettoni in Brescia nel 1807. Intorno a questo primo esperimento il poeta lavorò molto di lima, e le varianti sono tutte riprodotte dal Barbarisi, fino a quando, il Foscolo nel 1811-12, trasferì le sue cure al secondo libro dell'*Iliade*. Le traduzioni omeriche del periodo fiorentino, cioè del periodo più sereno e felice della vita del Foscolo, comprendono anche frammenti dei Libri III, V, VII; ma, come è noto, nel novembre 1813 il poeta partì da Firenze col desiderio, mai più esaudito, di tornarvi. A Milano nel 1814 riprese a lavorare intorno al secondo libro e inviava il manoscritto al Leoni in data 23 luglio. Dalla Svizzera, il 14 febbraio 1816, scrive alla Donna Gentile: « traduco Omero alle volte, ora sei versi, ora dieci, ora uno, e li ricopio in un Omeruccio, dove ho messo un foglio bianco ad ogni foglio stampato: così non aguzzo l'ingegno, ma impedisco che pigli ruggine; e posso lavorare senza penna. Friggo, rifriggo, macero, tormento in mille modi ogni verso fra me; poi lo copio... ». Nasce così la bella copia degli anni 1815-17, cui segue l'ampliamento del periodo inglese (1817-21), con la trascrizione del libro III del 1819, che sarà poi stampato nell'« Antologia » del Viessesux per cura del Capponi nel 1821.

Continuarono gli esperimenti e le correzioni (che possono dar luogo a complessi problemi filologici) di cui il Fosco-

lo parla al Capponi in una lettera del 26 settembre 1826, esprimendo la speranza di poter pubblicare presto i primi nove libri dell'*Iliade* con una premessa sulle sue « opinioni e passioni intorno alla Grecia ». Dopo un anno il poeta moriva, senza aver potuto realizzare questo sogno.

Il Foscolo, dunque, attribui molta importanza alla traduzione dell'*Iliade* e ad essa attese con amore, assiduamente, nei giorni più felici e in quelli più tristi della sua vita. La verità è che egli non sentiva di compiere una semplice traduzione, bensì sentiva di scoprire e penetrare sempre più profondamente un mondo classico che coincideva con il suo stesso mondo poetico. Ed è per questa ragione che, per meglio comprendere la poesia fosciana, è necessario studiare e tentare di cogliere tutte le sfumature dell'assiduo « macerarsi » del poeta sopra il testo di Omero.

C. MUSUMARRA

C. BOITO, « *Senso* » e altre storielle vane, a cura di Piero Nardi, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 366.

La pubblicazione di queste « storielle » di Camillo Boito ripropone il problema della crisi feconda della narrativa italiana tra Scapigliatura e Verismo. Camillo Boito, contrariamente a quanto leggiamo talvolta nelle storie letterarie, è proteso verso il verismo, avendo superato le drammatiche inquietudini degli scapigliati ed essendo la sua pagina controllata da un freno dell'arte che ci riconduce piuttosto al Tommasèo che al Tarchetti. Opportunamente il Nardi rileva nella prefazione che Camillo « amava cogliere i sentimenti e i moti dell'animo più sottili, con un gusto acuto (un po' francese) del chiaro e del distinto », ed è proprio questa tendenza alla introspezione psicologica tendente a un realismo

umano e caratterizzante che pone lo scrittore in una posizione nuova, non lontana da approdi definitivi.

I racconti prescelti dal Nardi sono esemplari a questo fine. *Baciale 'l piede e la man bella e bianca* apre la raccolta. L'argomento è tenuissimo (un incontro fortuito durante un viaggio da Roma ad Ancona), ma è un pretesto per una « narrazione ». Lo stesso autore ama definirsi « narratore » e come tale sente il dovere di stabilire un dialogo con il lettore, al quale più che un fatto, vuole presentare personaggi, tipi, momenti, situazioni, con una visione femminile nello sfondo, che viene spesso superata dallo stesso gusto del narrare e del descrivere. Gli esempi del grande secolo nella lingua italiana non potevano essere ignorati da uno scrittore tanto letterariamente impegnato, e gli accenni sono palesi, come quando dice che: « V'era nella stanza uno di quei letti immensi, che giovarono tanto ai Novellieri italiani del Trecento », oppure quando avverte che « la matassa del suo racconto » si snoda tutta intorno a un libriccino con le rime del Petrarca. Il Petrarca è chiamato il « Canonico di Valchiusa » e giova notare che la figura del Petrarca prete, oggi quasi svanita, fu molto vivacemente rappresentata dai letterati di fine secolo (ricordiamo un'ignota pagina di Mario Rapisardi, che fa parte di un'inedita lezione tenuta all'Università di Catania, in cui la figura del Petrarca prete serve come pretesto per alcune considerazioni sulla vita chiesastica trecentesca).

Nel racconto *Un corpo* alle stucchevoli descrizioni di Carlotta, fanno eco gli accenni alle polemiche che erano destinate a condurre verso il superamento degli ultimi languori romantici: i problemi dei rapporti tra arte e scienza, tra pensiero e materia, tra arte e verità, vengono affrontati nel corso stesso della narrazione denunciando un intervento diretto del narratore-critico ancora preso da preoccupazioni culturali.

Ma nell'altro racconto, *Senso*, queste preoccupazioni sembrano scomparse o, comunque, molto attenuate. Dopo sette anni dalla pubblicazione delle *Storielle vane* (1876), le *Nuove storielle vane* (1883) portavano davvero una novità nella elaborazione del loro autore, nella direzione di una più cosciente maturità e di un realizzato distacco dalle suggestioni critiche. Ma la riduzione cinematografica di questa novella, recentemente fatta dal regista Visconti, supera di gran lunga l'originale nel quale la falsa novella si snoda sotto forma di diario, con freddezza esasperante, come se la donna si trovi davanti a uno specchio e allo specchio narri la sua vicenda, tra la sistemazione di un ricciolo e la contemplazione di una ruga incipiente. Così, infatti, la novella comincia e così, senza calore, finisce.

Invece *Il maestro di setticlavio* è certamente un capolavoro e, con ragione, il Nardi afferma che « a dar fama di narratore a Camillo Boito, basterebbe solo una pagine di questo racconto: quella del temporale a Venezia, la notte del Redentore, in quel campaccio desolato della Giudecca, dove il tenore Mirate trascina la povera Nene barcollante per il troppo vino mesciutole nel corso della cena consumata al lume dei fanaletti e lampioncini veneziani sotto i bassi pergolati del giardino Checchia ». Il Nardi ha pensato al Verga di *Nedda* (e crediamo che anche per altri motivi, non soltanto derivanti dalla lettura della più bella novella boitiana, si possa pensare al Verga), ma l'ultimo brano del racconto potrebbe far pensare anche a Pirandello: il povero Zen è già al manicomio nell'isola di San Servilio e s'affaccenda a insegnare ai compagni meno malinconici il solfeggio e il canto, col metodo del setticlavio, naturalmente. « Il maestro con lo scartafaccio del suo Trattato sul setticlavio batteva il tempo; e negli urli dei nuovi scolari udiva le più soavi armonie, i più stupendi cori, le più perfette fughe, una musica da paradiso. Non c'era uomo più fe-

lice di lui ». Anche il professor Bernardino Lamis, nella novella pirandelliana *L'eresia catara*, è felice di pronunziare la sua formidabile lezione a una ventina di « poveri soprabiti che ascoltavano immobili, sgocciolanti neri nell'ombra », e vede in quei soprabiti una folla di studenti muti e compresi della straordinaria importanza dell'argomento cui il maestro aveva dedicato tutta la sua vita.

Bastano questi riferimenti per indicare in Camillo Boito uno scrittore il cui studio serve a chiarire molti motivi critici della narrativa italiana del secondo Ottocento e a giustificare la ristampa delle sue migliori novelle.

C. MUSUMARRA

ALFIO CARRÀ, *La stampa periodica catanese nel Risorgimento italiano*, Catania, s.i.d., (ma 1962) pp. 70.

Segnaliamo questo importante volume come contributo particolare alla storia politica e letteraria della Sicilia, e come documentazione non trascurabile del commercio letterario tra le varie regioni italiane. L'a. si propone di estendere le ricerche a tutta la stampa periodica catanese, fin dalle sue prime apparizioni, ma questo primo saggio del suo lavoro ha una precisa giustificazione critica e approda a risultati degni di rilievo. È da tenere presente la preminente funzione della cultura catanese, fin dal sec. XVIII, nei confronti della pur fervida attività svolta in molti centri della Sicilia orientale, e l'attrazione esercitata, anche al riguardo di tutta la cultura europea, dal « Sicularum Gymnasium », unica Università siciliana dal 1434 fino ai primi anni dell'Ottocento. Il Carrà dà notizia di 87 giornali pubblicati a Catania dal 1818 al 1870, cioè durante un periodo di tempo tra i più attivi e fecondi della storia e della letteratura nazionale, e perviene a

conclusioni critiche notevoli, che confermano il vivo inserimento della cultura catanese nelle maggiori correnti culturali italiane, come recenti studi hanno tentato di dimostrare). Polemiche romantiche e sociali, polemiche politiche e scientifiche, si intrecciano e si svolgono talvolta con disordine e non sempre con chiarezza di idee e con linearità di propositi, ma sempre con estrema vivacità e spesso con cosciente senso di moderazione, confermando la fecondità di quel provincialismo che in Italia è caratteristico e che costituisce il necessario sostrato di ogni movimento nazionale.

Purtroppo non tutte le collezioni dei giornali citati e presi in esame dal Carrà possono essere consultate integralmente nelle biblioteche in cui sono conservate, perchè molte di esse sono incomplete e di alcune rimangono soltanto pochi numeri (è stato impossibile trovare, per esempio, i pochi numeri del « Roma degli Italiani » usciti sotto la direzione del giovane Giovanni Verga).

Il lavoro del Carrà è condotto con scrupolo scientifico, è ricco di riferimenti bibliografici e offre non poca materia per ulteriori indagini.

C. MUSUMARRA

GIORGIO SANTANGELO, *Storia della critica verghiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1962, pp. 208.

È la seconda edizione ampliata di un esauriente e fortunato lavoro che vide la luce per la prima volta nel 1954. La meritata fortuna di questo libro deriva dalla chiarezza, dall'agilità, dalla puntualità penetrante con cui l'a. ha saputo cogliere i momenti e i giudizi essenziali della critica verghiana. Come è noto la penetrazione dell'opera di Giovanni Verga nella coscienza critica per un suo inserimento attivo nella letteratura nazionale, non è stata agevole nè sollecita.

Molte incomprensioni, molte errate valutazioni, molta difficoltà di intendimento non soltanto linguistico ma anche psicologico, hanno rallentato quell'approfondimento critico che soltanto in questi ultimi anni ha segnato un notevole risveglio. La *Storia* del Santangelo è dunque storia di un cammino faticoso e glorioso, che interessa tutti, studiosi lettori cultori, ed offre un panorama del travaglio svoltosi per oltre mezzo secolo intorno ad uno dei più grandi e discussi scrittori italiani.

Il procedimento è cronologico, e non poteva essere diverso, ma la parabola critica è ragionata e legata in modo da far dimenticare l'arida successione dei dati in favore di una presenza vivace e personale dell'autore. Il Santangelo riferisce scrupolosamente, ma talvolta anche giudica e inserisce il suo giudizio, talvolta sotto forma di semplice osservazione esplicativa, nel ragionamento in merito ai giudizi altrui.

Ad alcune generali considerazioni sull'epoca in cui nacque il verismo, seguono le prime reazioni in senso favorevole o sfavorevole, poi la critica del rinnovamento idealistico e il fondamentale saggio del Russo. Maggiore spazio è dedicato alla critica più recente, dal Momigliano al Flora al Sapegno al Petronio, fino alle nuove indagini in direzione storica e stilistica. Una bibliografia aggiornata fino al momento della pubblicazione conclude il volume.

C. MUSUMARRA

GIACOMO DEVOTO, *Nuovi studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1962.

Questi nuovi studi si riallacciano direttamente ai primi *Studi di stilistica* (Firenze, 1950) e indirettamente ai *Fondamenti della storia linguistica* (Firenze, 1951) e al *Profilo di storia linguistica italiana* (Firenze, 1961, 3a ed.). Prelimi-

nare e fondamentale è la dichiarazione dell'Autore: « Tra la corrente di destra che nei problemi qui trattati, tutto sacrifica a una visione pan-estetica, fondendo i punti di vista linguistici e quelli letterari, e quella di sinistra, pronta ad alleggerirsi della zavorra estetica, pur di salvare i canoni dello strocismo, questo lavoro sta con la seconda ». Il sistema del Devoto risulta chiaro e compiuto dai diversi capitoli in cui quest'opera è articolata: I. *Storia spirituale*; II. *Storia intellettuale*; III. *Storia naturale*; IV. *Tradizioni linguistiche e stili individuali*; V. *La tradizione della lingua letteraria italiana*. Alla parte teorica segue una vera storia della lingua e dello stile esemplata sui più rappresentativi autori della letteratura italiana. Ne deriva uno studio talmente acuto e puntualizzante da illuminare e penetrare criticamente non soltanto la forma bensì anche l'ispirazione poetica.

Questo studio del Devoto esige un discorso ampio e particolareggiato, anche per le sue posizioni polemiche nei confronti di linguisti e stilisti di tutto il mondo, ampiamente citati e discussi; ma ciò esula dal modesto compito di questa breve recensione informativa. Sia concesso tuttavia citare qualche giudizio in cui si manifesta l'acuto e sottile spirito di indagine dell'Autore.

L'esame linguistico conferma uno dei giudizi più discussi in merito al rapporto critico tra Ariosto e Tasso: « L'Ariosto è immerso in una tradizione linguistica e vi collabora. Il Tasso emerge da una tradizione che è non solo ormai consolidata, ma risente di forze e tendenze nuove. Egli vi reagisce disordinatamente, non collabora ». Assai penetranti sono le pagine dedicate a G. I. Ascoli nel suo duplice aspetto di prosatore e di scienziato, che così concludono: « Di fronte al contemporaneo Carducci che ha raggiunto precoce maturità e stabilità di prosatore, l'Ascoli ha vissuto un intenso travaglio. Solo dopo i cinquant'anni, egli appare ma-

turato, placato nella sua prosa, con vent'anni di ritardo sulla sua maturazione e affermazione scientifica. Nelle pagine del Proemio le esperienze sofferte da chi avrebbe voluto essere più scrittore, affiorano ancora ».

La stretta relazione tra critica e stilistica è affermata dallo stesso Devoto a proposito del Carducci: « Il giudizio critico, senza il quale ogni giudizio stilistico è campato nel vuoto, ci ricorda che, anche nelle sue realizzazioni più fredde e ragionate, il Carducci non poteva sopprimere i suoi slanci e i suoi affetti, quelli stessi che al momento opportuno raggiungevano le punte della polemica ». A differenza del Carducci, il D'Annunzio non avea alcuna « fede nel contenuto » e quindi l'abbandono alla forme svuota spesso i personaggi dannunziani di ogni vita interiore.

Esaminando i « piani di racconto » nel Verga l'A. distingue i piani « espressivi » da quelli « stilistici »: lo scrittore ora vede, ora ricorda, oppure è lo stesso personaggio che « filtra » il racconto. Ma, a proposito del Verga, ci sembra soprattutto importante il rilievo delle diversità linguistiche tra *I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*, diversità che possono essere prese a base di uno studio sulla elaborazione poetica dall'uno all'altro romanzo e di una valutazione critica delle due opere. Da un punto di vista strettamente linguistico, però, soltanto la lingua dei *Malavoglia* può essere considerata capostipite di una tradizione.

Questo libro anticonformista si conclude con un'affermazione di fiducia nei poteri della regione toscana a riprendere il posto di pilota e di guida della lingua italiana, o meglio, a risolvere il problema sociale della « popolarità » della lingua italiana. Questo compito può essere assolto « da quella regione italiana che ha visto la tradizione di lingua letteraria nascere sette secoli or sono, in forme non chiuse al gusto e all'influenza delle classi non letterate ».

In un'epoca in cui la questione della lingua è più che mai aperta, questo libro acquista dunque valore di una nuova « prosa della volgar lingua ».

C. MUSUMARRA

ALESSANDRO MARAGLIANO, *Tradizioni popolari vogheresi*, a cura di GIUSEPPE VIDOSSÌ e IRIA MARAGLIANO, Firenze, Le Monnier, s.d. (ma 1962), pp. 824.

Alessandro Maragliano (1850-1942) è una di quelle figure di ricercatore modesto e prezioso, la cui fama resta di solito circoscritta in un ambito provinciale, ma della cui opera appassionata e scrupolosa molto si avvantaggiano gli studi. Nacque a Voghera, dove trascorse molta parte della sua vita; e proprio da questa città deriva l'ispirazione di quasi tutta la sua opera di poeta, di pittore, di studioso.

Il Maragliano fu poeta dialettale garbato e penetrante; pubblicò *Rime in dialetto vogherse* (Casteggio, 1901), *Quaresimal ad frà Lissandren dra Russelà* (1899), *Sestine e sonetti* (Casteggio, 1904), *Un pluch ad sunétt* (Voghera, 1914), ma altre rime sono ancora inedite.

Altri suoi studi sono *Biografie e profili vogheresi* (Casteggio, 1897), *I teatri di Voghera* (Casteggio, 1901), *Storia del giornalismo vogherese* (Casteggio, 1908), *Le grida raccolte nell'Archivio municipale di Voghera* (Casteggio, 1908), *Toponomastica di Casteggio* (1909), *Voghera vecchia* (1930), *Fra torri, cimeli e campanili del Vogherese* (1931), e altre cose minori o inedite.

La fatica più meritoria del Maragliano è quella che ha dato luogo alla raccolta di tradizioni popolari vogheresi, ora pubblicata a cura di Giuseppe Vidossì e di Iria Maragliano. Il valore di questa raccolta, dice il Vidossì nella prefazione al volume, consiste nella diligenza e dedizione del raccoglitore e, soprattutto, nella circostanza che queste indagini colmano una lacuna notevole sulla esplorazione del folklore d'Italia essendo la Lombardia, e il Vogherese in particolare, una delle aree meno esplorate. Il volume comprende: I. *Usanze periodiche*; II. *Usanze varie*; III. *Superstizioni*; IV. *La medicina popolare*; V. *Leggende*; VI. *Poesia popolare*; VII. *Proverbi*; VIII. *I giuochi fanciulleschi*. Le note, quasi tutte compilate dal valoroso curatore, costituiscono un pregevole completamento scientifico della raccolta.

C. MUSUMARRA

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Finito di stampare il 15. XII. 1962 nella Tip. dell'UNIVERSITA' DI CATANIA
Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- | | |
|--|------------|
| 1) S. BOTTARI. L'architettura della Contea (esaurito) | |
| 2) C. MUSUMARRA. La prima raccolta di canti popolari siciliani | L. 1.200 |
| 3) B. PANVINI. Giraldo di Bornelh | » 1.200 |
| 4) S. BOTTARI. Il Maestro di S. Martino (esaurito) | |
| 5) G. FASOLI. Cronache medioevali di Sicilia | » 1.000 |
| 6) G. AGNELLO. Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . . | » 800 |
| 7) L. BELFIORE. La Basilica di Murgò | » 1.000 |
| 8) G. PICCITTO. Per un moderno vocabolario siciliano . . . | » 800 |
| 9) A. PELLECRINI. Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung | » 1.500 |
| 10) G. NATALI. Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . . | » 800 |
| 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. BRANCIFORTI . . . | » 1.500 |
| 12) R. M. RUCCIERI. Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano | » 600 |
| 13) B. PANVINI. Il ritmo cassinese | » 400 |
| 14) V. CHAUVET. Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. CORDIÉ | » 2.500 |
| 15) C. MUSUMARRA. Vigilia della narrativa verghiana | » 1.500 |
| 16) S. SANTANGELO. Dante e i Trovatori provenzali | » 3.000 |
| 17) M. MARIANELLI. Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice | (esaurito) |
| 18) L. B. ALBERTI, De Statua, introduzione di O. Morisani . . . | » 600 |
| 19) M. MARIANELLI, Appunti su Novalis | » 600 |